


ИЗД.
ШИПОВНИКЪ

Типографія - Сиріусъ - Спб, Рыночная, 10.

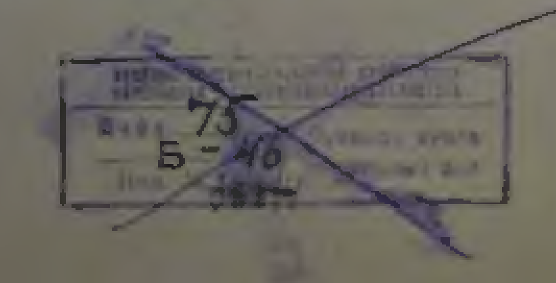
АЛЕКСАНДРЪ БЕНУА

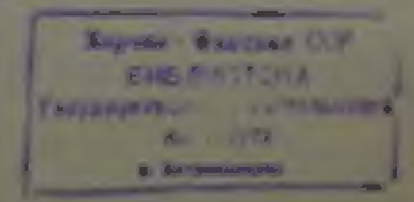
# ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ



С. ПЕТЕРБУРГЪ.

ИЗД. „ШИПОВНИКЪ“ MCMXII





# ПРЕДИСЛОВІЕ
## *КО ВТОРОМУ ТОМУ*



ЖЕ къ концу работы надъ первымъ томомъ «Исторіи Живописи» стала ощущаться необходимость въ оправданіи тѣхъ отступленій, которыя были сдѣланы отъ принятаго плана. Сейчасъ же эти отступленія завели насъ такъ далеко, что самое сохраненіе первоначальнаго заглавія первой части нашего труда — «Исторія пейзажной живописи» — можетъ казаться натяжкой. Желая охватить предметъ какъ можно шире и изучить его какъ можно глубже, мы сначала вносили лишь частичныя добавленія и измѣненія въ готовую къ печати рукопись, но затѣмъ подвергли ее полной переработкѣ, имѣя въ виду созданіе изъ нея той «общей части», безъ которой дальнѣйшее изложеніе представляется лишеннымъ прочнаго основанія.

Эти видоизмѣненія, постепенно внесенныя въ систему нашего труда, означаютъ во всякомъ случаѣ, отнюдь не его суженіе, но, напротивъ того — его расширеніе и углубленіе. Произошло здѣсь то, что такъ часто происходитъ въ зодчествѣ. Зданіе, начатое по простому и скромному плану, растетъ и обогащается до неузнаваемости во время хода работъ. Изъ-за этого, дѣйствительно, получаются нѣкоторыя несоотвѣтствія между отдѣльными частями, но конечный результатъ доказываетъ, что строители имѣли право пожертвовать цѣльностью во имя полноты и всесторонности.

Дальнѣйшее изданіе нашего труда намѣчается, приблизительно, слѣдующимъ образомъ. Познакомивъ читателя въ четырехъ томахъ «Общей части»,

«лейтмотивомъ» которой остается развитіе пейзажа съ главными теченіями и всѣми выдающимися личностями исторіи живописи, мы посвятимъ пятый томъ изученію портретной живописи, легко отдѣлимой въ совершенно обособленную область, въ шестомъ томѣ займемся отраженіями бытовыхъ явленій въ искусствѣ и, наконецъ, въ седьмомъ — прослѣдимъ въ живописи развитіе религіозныхъ идей. При этомъ мы оставляемъ за собой право и впредь вносить тѣ или другія измѣненія въ планъ нашего труда, такъ какъ намъ кажется важнѣе всего, чтобы наша книга была живой, чтобы она слагалась не столько по предвзятымъ правиламъ, сколько сообразно нашимъ душевнымъ переживаніямъ. Дѣйствительно, насъ мало заботитъ мысль, что эта «исторія» будетъ отличаться отъ другихъ отсутствіемъ строгой планомѣрности; мы бы желали только, чтобъ вмѣстѣ съ тѣмъ она отличалась и большей жизненностью — моментомъ, играющимъ первенствующую роль во всемъ, что касается искусства.

Александръ Бенуа.

Ноябрь 1913 г.

ТОМЪ II

# ИСТОРІЯ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ





ЯНЪ ВЕРМЭРЪ ДЕЛЬФТСКІЙ — МУЗЕЙ ВЪ ГААГѢ

ВИДЪ ДЕЛЬФТА

# ПЕЙЗАЖЪ

*ВЪ ТОСКАНСКОЙ*

*И*

УМБРІЙСКОЙ

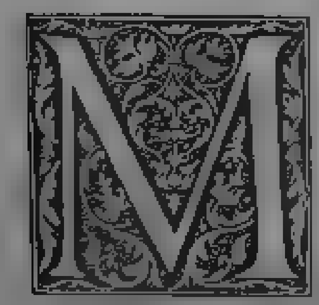
ЖИВОПИСИ

*ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ*

XV ВѢКА.

*Беноццо Гоццоли. Воспитаніе святого Августина. Церковь святого Августина въ Санъ Джиминьяно.*

## I



Мы какъ бы завершили кругъ въ нашемъ изслѣдованіи живописи первой половины XV вѣка, начавъ его съ флорентійцевъ и перейдя затѣмъ къ сіенцамъ и къ живописцамъ Падуи, Феррары, Венеціи, Вероны и Миланскаго герцогства. Мѣстами, гдѣ этого требовала послѣдовательность изложенія, мы забѣгали впередъ и касались даже произведеній начала XVI вѣка. Мы дѣлали это тамъ, гдѣ въ живописи продолжали царить формулы, выработанныя еще въ кватроченто. Теперь необходимо снова обратиться къ Тосканѣ и продолжать изложеніе того

Оставляя внѣ изслѣдованія лишь живописцевъ [illegible]

средѣ, въ которой они работали, но совершенно [illegible]

[illegible]

Мы [illegible] остановились на [illegible] художникахъ [illegible] переходнаго отъ XIV къ XV вѣку — на Мазолино [illegible] Мазаччо [illegible] Андреа Кастаньо, Учелло, Цьяроне [illegible] въ 1420-хъ — 1430-хъ годахъ Мазолино [illegible] Мазаччо — одинъ изъ самыхъ характерныхъ итальянскихъ художниковъ [illegible] выдержанномъ стилѣ [illegible] въ [illegible] школы и [illegible] технической, но зато [illegible] яркое выраженіе спиритуалистическаго начала; у перваго его выраженіе носитъ [illegible] характеръ, у второго — сентиментально-чувственный [illegible] Кастаньо и Учелло — первые ученые въ исторіи живописи [illegible] приложенія законовъ оптики къ живописи [illegible] и при этомъ [illegible] Кастаньо [illegible] стилистическихъ исканій Мазаччо.

Кромѣ всѣхъ этихъ мастеровъ мы коснулись еще трехъ: Доменико Венеціано, Пьеро деи Франчески и Джентиле да Фабріано. Они не природные флорентійцы, но все же принадлежатъ къ флорентійскому кругу. Первый приноситъ въ сокровищницу линейныхъ формулъ нѣжность новой красочности, второй сообщаетъ этой новой красочности яркую озаренность; что же касается картины [illegible] провинціала Джентиле изъ Фабріано, выставленной въ 1423-мъ году во Флоренціи, то онѣ вводятъ въ строгую флорентійскую школу увлеченіе сказочностью, развѣтвную архаизирующую прелестность. Въ 1450-хъ годахъ все, что вложено во флорентійскую школу этими корифеями, находится уже въ полномъ развитіи.

---

[illegible] того, чтобы [illegible] обратились къ [illegible] посредству [illegible] — извѣстная близость въ [illegible] живописи [illegible] [illegible] средневѣковые забыть [illegible] очень сказочныхъ нѣжныхъ и изощренныхъ фоновъ, въ которыхъ тонко орнаментированная архитектура играетъ большую роль, но и въ нихъ мы тщетно стали бы искать біеніе жизни, воздуха. Въ своей основѣ его искусство такое же [illegible]



Среди художниковъ, къ которымъ намъ слѣдуетъ теперь обратиться, первымъ представляется ученикъ фра Беато — Беноццо Гоццоли.[2]

Иные изслѣдователи хотятъ отнести на его счетъ нѣкоторыя особенности въ фрескахъ капеллы папы Николая въ Ватиканѣ, какъ-то: наиболѣе реалистическія фигуры въ «Раздачѣ милостыни», а также жизненныя характеры [illegible] толпы. Однако доказать это трудно. И во всякомъ случаѣ въ первомъ достовѣрномъ образѣ Беноццо, въ алтарѣ della Cintola[3] Ватиканской Пинакотеки (1450 года), происходящемъ изъ Монтефалько, онъ еще [illegible] вполнѣ послушный ученикъ и подражатель Беато. Въ главномъ сюжетѣ этого образа значительную роль продолжаетъ играть золото, а въ очаровательныхъ картинкахъ предэллы свѣтятся яркія пестрыя краски: лазуревая рядомъ съ розовой, желтая рядомъ съ зеленой. Особенно прелестна декорація на «Браковѣнчаніи Богородицы» (розовый храмъ на античныхъ колоннахъ съ готическимъ верхомъ) и на «Благовѣщеніи» (лоджетта на тонкихъ колоннахъ среди зеленой травы, заключенный въ стѣны садъ). Всюду тѣ же схемы, которыя извѣстны намъ изъ серіи картинъ Беато въ Флорентинской Академіи, лишь оживленныя еще болѣе яркой расцвѣткой. Отъ всего вѣетъ веселой праздничностью и уже проглядываетъ, хотя и робко, особенность Беноццо — какая-то свѣтская, земная суетность, столь отличная отъ исключительно «небесной» психологіи фра Анджелико.[4]

Однако отдѣлившись отъ своего учителя еще въ 1450-мъ году и исполнивъ цѣлый рядъ самостоятельныхъ работъ въ Монтефалько, въ Витербо, въ Римѣ, Беноццо постепенно забываетъ завѣты Беато и становится самостоятельнымъ. Въ 1459 году онъ получаетъ очень отвѣтственный заказъ. Козимо Медичи, мудрый «негласный» властелинъ Флоренціи, «отецъ отечества», достигшій къ тому времени полноты власти и построившій себѣ среди родного города палаццо въ изысканномъ современномъ вкусѣ, пору-

---

[2] Беноццо ди Лезе ди Сандро, прозванный Беноццо Гоццоли, родился около 1420 года; въ 1444 году онъ поступаетъ въ помощники къ знаменитому скульптору Гиберти для работы надъ барельефами Баптистерія; съ 1447 года онъ уже помощникъ Беато Анджелико, жившаго съ 1445 года въ Римѣ. Съ іюля по сентябрь того же года Беноццо работаетъ въ Орвьето, съ 1450 по 1452 — въ Монтефалько, въ 1453 — въ Витербо, въ 1458 — въ Римѣ; съ 1459 онъ занятъ фресками капеллы во дворцѣ Медичисовъ во Флоренціи; съ 1464—1467 Беноццо работаетъ въ Санъ Джиминьяно, съ 1468 по 1485 въ пизанскомъ Кампосанто. Умеръ Беноццо въ 1497 году въ Пистойѣ [illegible] 1891 стр. 125, 189, 201 [illegible] «Il Campo Santo di Pisa» [illegible] 1896. — Упомянуть еще только, что барельефы на дверяхъ Флорентійскаго Баптистерія имѣютъ большое значеніе въ исторіи живописи и въ частности въ исторіи пейзажа. Для Флоренціи они означаютъ то же самое, что для Италіи «перспективные» барельефы Донателло. Еще до того, какъ живописцы рѣшились отвести первенствующее мѣсто «декораціи», съ цѣлью характеризовать мѣсто дѣйствія, это сдѣлалъ съ поразительнымъ мастерствомъ и тактомъ скульпторъ Гиберти. Достаточно указать здѣсь на то, что мелкія фигуры на этихъ барельефахъ почти сведены къ роли стаффажа и что многія изъ этихъ «пластическихъ картинъ» производятъ удивительное впечатлѣніе глубины.

[3] Мадонна, передающая поясъ свой святому Ѳомѣ.

[4] Въ томъ же характерѣ исполнена роспись сводовъ въ Орвьето. [illegible] свои фигуры [illegible] фра Беато.



*Беноццо Гоццоли. [illegible]*

часть Беноццо расписалъ часовню въ этомъ [illegible] дворцѣ (нынѣ Palazzo [illegible]). Часовню [illegible] картина Филиппо Липпи. Ма[illegible] въ [illegible] (нынѣ въ Берлинѣ) и молодому художнику досталась задача представить тѣхъ, кто готовъ приобщиться къ Божественной Матери въ ея поклоненіи Сыну. Для этой цѣли Беноццо [illegible] остроумной композиціи [illegible] окномъ, онъ нарисовалъ молящихся и поющихъ ангеловъ, въ [illegible]

же фрескахъ онъ развернулъ длинную процессію, въ которой тремъ персонажамъ онъ далъ роли волхвовъ, а остальныхъ, сгруппировавъ ихъ вмѣстѣ, онъ изобразилъ въ видѣ ихъ свиты. Среди послѣднихъ мы видимъ самого Козимо и его клиентовъ, весь его „дворъ“, въ томъ числѣ самого художника Беноццо, тщеславно обозначившаго свое имя на шапкѣ.

Фрески капеллы Медичи — настоящій кладъ для ознакомленія съ эпохой. Это — богатое собраніе портретовъ и неисчерпаемый гардеробъ самыхъ разнообразныхъ костюмовъ. Въ то же время это — чарующая картина или „уборъ“, нѣчто въ родѣ тѣхъ тканыхъ шпалеръ, которыми было принято увѣшивать стѣны богатыхъ домовъ. Особенную прелесть картинѣ придаетъ та декорація, среди которой Беноццо заставляетъ идти и ѣхать участвующихъ въ процессіи. Въ сущности все, что мы видимъ здѣсь, уже знакомо и даже давно знакомо намъ. Эти точно изъ дерева вырѣзанныя скалы мы встрѣчали на произведеніяхъ XIV вѣка, напримѣръ, на фрескахъ „Тріумфа смерти“ въ Пизѣ; эти рощи писалъ Спинелло, эти кипарисы, метелки и эти неправдоподобныя пальмы встрѣчались у Беато. Беноццо не теперь старомоднымъ кажется даже его способъ „громоздить пейзажъ“. Есть что-то ребяческое въ томъ, какъ этотъ современникъ Кастаньо и Мантеньи передаетъ удаленіе посредствомъ какихъ-то винтообразныхъ дорогъ и лабиринтовъ. Сама краска до чрезвычайности архаична, если принять въ соображеніе, что во Флоренціи имѣлись уже фрески Доменико Венеціано и Пьеро деи Франчески. Но никому еще до Гоццоли не удавалось собрать въ такое стройное и богатое декоративное цѣлое разнообразные элементы пейзажа XIV и начала XV вѣка.

Нигдѣ также „суетность новаго времени“ не проявлялась еще въ такомъ откровенномъ и въ такомъ праздничномъ видѣ, какъ на этихъ фрескахъ. Главное содержаніе пизанскаго „Trionfo della Morte“ или фресокъ „Испанской капеллы“ — все же темы моральнаго и догматическаго порядка. Даже у Аньоло и Спинелло важную роль играютъ разсказанные ими эпизоды. Нѣсколько откровеннѣе суетность эта выражается лишь у Джентиле да Фабріано и у его „послѣдователя“ — Пизанелло. Но Гоццоли идетъ дальше. Главныя роли принадлежатъ въ его картинахъ не шествующимъ на молитву „царямъ земнымъ“, а участникамъ какого-то „охотничьяго пикника“, всевозможнымъ характернымъ, но отнюдь не священнымъ лицамъ и пажонцамъ, [illegible] „очаровательно [illegible]“ — точно [illegible].

На самомъ святомъ мѣстѣ комнаты, возлѣ алтаря, группы ангеловъ распѣваютъ хвалебные гимны. Однако и небожители [illegible] свѣтскій характеръ. Никогда Беато не [illegible] десятокъ этихъ дерзко [illegible] сплетающихъ дѣвицъ, которыхъ [illegible] праздничной декораціи [illegible]



Если кого напоминаетъ здѣсь Гоццоли, такъ это «придворные хоры» [illegible] Анжа, если кого предвѣщаетъ, такъ это всѣхъ [illegible] декораторовъ послѣдующихъ вѣковъ: Веронезе, Рубенса и даже Тіеполо или Буше. Основной принципъ Беато нарушается, такимъ образомъ, его же ближайшимъ послѣдователемъ.

Въ этомъ главный культурно-историческій смыслъ фресокъ палаццо Риккарди, но художественное ихъ значеніе не исчерпано подобной характеристикой. Во многомъ Беноццо остался архаикъ, но во многомъ онъ и достойный продолжатель дѣла Учелло и Кастаньо. Въ настоящемъ изслѣдованіи насъ интересуетъ главнымъ образомъ все, что «природа» въ широкомъ пониманіи слова. И вотъ въ этомъ отношеніи мы должны отмѣтить то мастерство, съ которымъ Беноццо изображаетъ животный міръ. Характерно для Гоццоли, что онъ, въ сущности, игнорируетъ землю съ ея произрастаніемъ и пользуется готовыми схемами, которыя онъ лишь располагаетъ съ особымъ вкусомъ и мастерствомъ: «пейзажныхъ этюдовъ» онъ, вѣроятно, вовсе не дѣлалъ. Зато въ изображеніи лошадей, коровъ, ословъ, собакъ и даже экзотическихъ звѣрей — обезьянъ и леопардовъ видно непосредственное изученіе натуры.

Эта особенность уже знакома намъ изъ живописи Пизанелло, и какъ разъ Пизанелло приходитъ на умъ при взглядѣ на разныя детали фресокъ Беноццо. Авторомъ «Сборника Валларди» могли бы быть написаны эти смѣлые ракурсы лошадей и муловъ, эта оглядывающаяся корова, эти сороки, утки, цапли, сокола, борзыя и проч. Близость Беноццо къ Пизанелло настолько разительна, что хочется найти ей объясненіе въ томъ предположеніи, что флорентійскій мастеръ съ особымъ усердіемъ изучалъ произведенія великаго веронца, оставленныя имъ въ Римѣ и впослѣдствіи погибшія. Однако допустима здѣсь и полная самостоятельность Беноццо. Къ тому же интересъ къ животному міру былъ тогда въ модѣ. При каждомъ мало-мальски роскошномъ дворѣ содержались звѣринцы, полные рѣдкихъ экземпляровъ. Иногда эти звѣри играли роль геральдическихъ эмблемъ, символовъ доблестей, избранныхъ себѣ, въ качествѣ отличительныхъ чертъ, государями, династіями и городами. Особенно же увлекались знатные господа лошадьми и всѣмъ, что составляло необходимую принадлежность охоты.

Все остальное творчество Беноццо, за исключеніемъ произведеній, относящихся къ самымъ послѣднимъ годамъ его жизни и до насъ не дошедшихъ

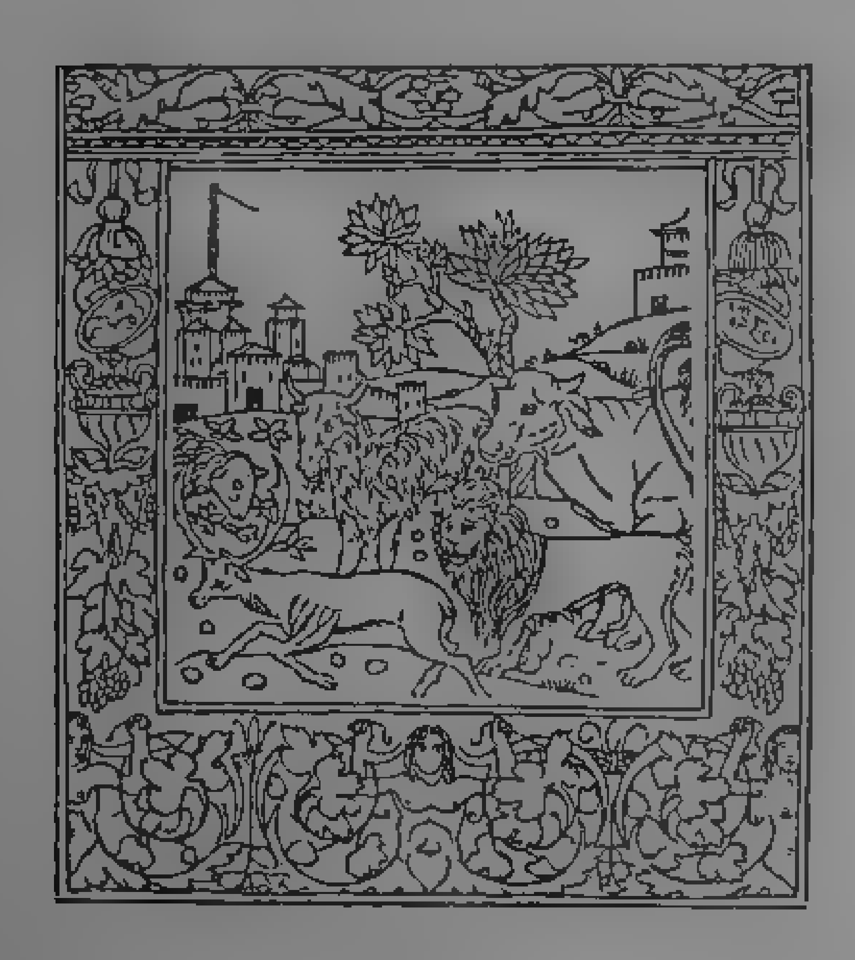
[1] Вспомнимъ, съ какимъ мастерствомъ изображена охота на картинѣ Учелло въ Оксфордѣ, а какое знаніе лошади обнаруживаетъ Кастаньо въ своемъ «Никколо да Толентино». Или, можетъ быть, все это изученіе формъ живой природы восходитъ къ Джентиле да Фабріано, котораго Гоццоли могъ изучать въ Римѣ, а Учелло и Кастаньо въ Венеціи и Флоренціи? Кто разрѣшитъ эти вопросы, когда потеряны вѣхи, утрачены такія главнѣйшія произведенія, какъ фрески Палаццо Дукале и базилики С. Джованни? Высказывалось предположеніе, что Беноццо [illegible] пользовался какимъ-нибудь сборникомъ этюдовъ въ родѣ тѣхъ, которые дошли до насъ въ [illegible] Vallardi [illegible] и альбома [illegible] XV в. и другихъ такихъ же [illegible] рисунковъ старшаго Бизукко (Микелино). [illegible]

[illegible] Овцо [illegible] [illegible] [illegible],
[illegible] Августина въ церкви [illegible] (1463—1467), но, въ сущности, въ отношеніи къ фрескамъ палаццо Риккарди [illegible] [illegible] шагъ назадъ. Особенно [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], придерживающихся схемъ [illegible] [illegible] и [illegible] витражей. Одинъ только разъ въ фрескѣ [illegible] [illegible] замыселъ Беноццо приближается къ [illegible] [illegible] [illegible] вымыслы Пьеро деи Франчески: онъ помѣщаетъ [illegible] [illegible] деревомъ, занимающимъ всю середину картины. Но [illegible] [illegible] представляется во всей свѣжести заимствованнымъ [illegible] [illegible], то у Беноццо кажется скорѣе беспомощнымъ и нестройнымъ [illegible].

Самымъ обширнымъ и сложнымъ твореніемъ Беноццо [illegible] [illegible] пизанскаго Кампосанто, и какъ разъ въ этомъ трудѣ [illegible] [illegible] ясностью видны его недостатки. Характерно уже то, что среди фресокъ треченто, которыми покрыты всѣ остальныя стѣны Кампосанто, [illegible] Беноццо не является чѣмъ-то рѣзко отличнымъ и новымъ. Вообразимъ себѣ въ этомъ же мѣстѣ Пьеро деи Франчески, Фоппу, Мазаччо, фра Филиппо, даже Беато Анджелико. Колоссальная пропасть отдѣляла бы созданія ихъ [illegible] Лоренцетти, Траини, Антоніо Венеціано, Вольтерра и другихъ, такой же пропасти между послѣдними и Беноццо нельзя усмотрѣть. Правда, персонажи его правильнѣе нарисованы, лица ихъ — характерные портреты, и одѣты они съ той роскошной утонченностью, которая отличаетъ XV вѣкъ. Но общее впечатлѣніе отъ фресокъ Гоццоли архаическое, и это, по [illegible] въ значительной степени благодаря его сценаріямъ. Нѣкоторыя изъ нихъ по своей [illegible] напоминаютъ архитектурные фоны [illegible] [illegible], но при этомъ въ нихъ отсутствуетъ драгоцѣнная черта работъ послѣдняго — точная передача дѣйствительности. Всѣ подобные фоны Беноццо принадлежатъ къ категоріи вымысла и вымысла неубѣдительнаго. Другіе повторяютъ, но безъ прежней свѣжести, формулы фресокъ палаццо Риккарди.

Поражаетъ при этомъ перспективная «нерадивость», если не просто безпомощность Беноццо. Онъ или пользуется элементарными пріемами [illegible] перспективистовъ 1420-хъ годовъ, или же, игнорируя теорію, строитъ свои массы «на глазъ», въ родѣ того, какъ это дѣлалъ [illegible] до этого Амброджо Лоренцетти. [illegible] разнообразные мотивы Гоццоли ставитъ рядомъ и не заботится о логикѣ, о соразмѣрности [illegible] [illegible] [illegible] важнымъ предметомъ. На иллюзіонистскія ухищренія, къ которымъ рѣшался прибѣгать [illegible] [illegible] Мазаччо, [illegible] [illegible] Беноццо все имѣетъ плоскій, [illegible] характеръ [illegible] [illegible] декоративную [illegible] XV вѣка означаетъ [illegible] [illegible] объяснить себѣ это явленіе преднамѣренностью [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] намѣренія, кромѣ того, чтобы [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] не перерастъ драматическую [illegible] Несмотря на то, что [illegible] принадлежалъ къ эпохѣ, только что [illegible] манеры, онъ [illegible] психологией средневѣковыхъ народныхъ разсказчиковъ. [illegible] состоитъ лишь въ томъ, что онъ совершенно [illegible] подобное явленіе въ Тосканѣ второй половины XV вѣка уже не можетъ считаться рѣдкостью.





## II.



СЛИ Беноццо, до нѣкоторой степени можно разсматривать какъ продолжателя искусства фра Беато, то продолжателемъ искусства Мазаччо можно съ такой же оговоркой считать Франческо Пезеллино, внука загадочнаго живописца Джулиано Пезелло[6]. Живопись Беноццо уступаетъ живописи его учителя въ томъ, что касается духовнаго содержанія, не представляя въ то же время никакихъ успѣховъ въ техническомъ развитіи; живопись Пезеллино (то немногое, что осталось отъ рано скончавшагося мастера) уступаетъ поэтичному, захватывающему искусству фра Беато въ отношеніи темперамента. Безупречно стройныя фигуры Пезеллино точно заворожены какой-то сонливостью въ своей искусной стильности; въ отрицаніи всего «лишняго» онъ идетъ такъ далеко, что картины его пріобрѣтаютъ какой-то пустынный, «бѣдный» характеръ.

Эта послѣдняя черта Пезеллино особенно сказывается въ чрезмѣрной простотѣ фоновъ и въ малочисленности «реквизитовъ». Сцены его разыгрываются то въ какихъ-то подобіяхъ гладкихъ коробокъ, то среди пейзажа, чрезвычайно условный характеръ котораго говоритъ объ опредѣленныхъ стилистическихъ намѣреніяхъ мастера. Беноццо прибѣгаетъ къ стереотипнымъ схемамъ по неспособности создавать новыя; у Пезеллино архаичность чертежа выражается такъ рѣзко, что здѣсь мы имѣемъ дѣло несомнѣнно со вкусомъ художника, страдавшаго почти какой-то маніей упрощенія.

---

[6] Франческо ди Стефано Пезелло родился въ 1422 году, умеръ въ 1457 г.; онъ былъ ученикомъ [illegible] aus der Romantik der Renaissance.

Въ этой простотѣ Пезеллино находитъ единственно подходящее [illegible] выразить въ строго плавномъ стилѣ своихъ граней. Благодаря этому мы можемъ встрѣтить у него такія деревянныя сѣдла, такія игрушечныя [illegible], [illegible] бы усыпили [illegible] квоттисты [illegible]. Лишь въ томъ, что за фигурами онъ развертываетъ дали, что характерное для XV вѣка чувство простора не чуждо и ему, выражается и въ пейзажѣ его принадлежность къ поколѣнію, слѣдовавшему за Мазаччіо [7].

---

Продолжателемъ колористическихъ и свѣтовыхъ исканій Доменико Венеціано и Пьеро деи Франчески является третій изъ художниковъ Флоренціи, родившихся въ 1420-хъ годахъ, Алессіо Бальдовинетти [8]. Отъ Бальдовинетти сохранилась его приходо-расходная книжка, «Libro di Ricordi», которая могла бы дать возможность съ необычайной полнотой возстановить дѣятельность и развитіе мастера, но, къ сожалѣнію, какъ разъ отъ Бальдовинетти почти не сохранилось работъ: все важнѣйшее въ его творчествѣ погибло, и это, какъ кажется, благодаря тому, что онъ постоянно экспериментировалъ надъ новыми техническими пріемами, которые, какъ показало время, оказались предательскими. Въ этомъ отношеніи Бальдовинетти характерный представитель

---

[7] Можно ли оставить за Пезеллино «Торжество Давида» въ собраніи леди Wantage въ Локингъ-гоузѣ? Мы видимъ очень цѣльный пейзажъ, въ стилѣ Фра Беато, животныхъ (лошадей, леопардовъ, борзыхъ собакъ), напоминающихъ и Учелло, и Беноццо, наконецъ, граціозныя, типично ренессансныя фигуры кавалеровъ и дамъ, имѣющихъ общее съ персонажами «Поклоненія волхвовъ» въ Берлинѣ (Учелло, Пизанелло). Замѣчательно красиво использованъ здѣсь эффектъ городской стѣны, украшенной башнями и уходящей по равнинѣ и черезъ холмы въ глубину картины. Надо, впрочемъ, замѣтить, что объ увлеченіи животными Джуліано Пезелло разсказываетъ Вазари: «Онъ держалъ въ своемъ домѣ живые экземпляры всякаго рода и изображалъ ихъ съ непередаваемымъ мастерствомъ [illegible] въ домѣ Медичи имѣется картина на холстѣ его руки, изображающая [illegible] львовъ на [illegible] [illegible] очень [illegible]. Подобныя картины писалъ онъ и въ другихъ мѣстахъ [illegible] [illegible] со змѣей. Онъ очень жизненно написалъ, также на холстѣ, быка, [illegible] и [illegible] [illegible]. Все это разсказано [illegible] Джуліано, но какъ разъ это [illegible] свидѣтельствуетъ о томъ, что историки плохо различали между собой произведенія [illegible] Возможно, [illegible] Джуліано. Это было бы въ пользу атрибуціи картины [illegible] [illegible] [illegible] суждуи и находящаяся въ собраніи лорда Кроуфорда [illegible] Царица

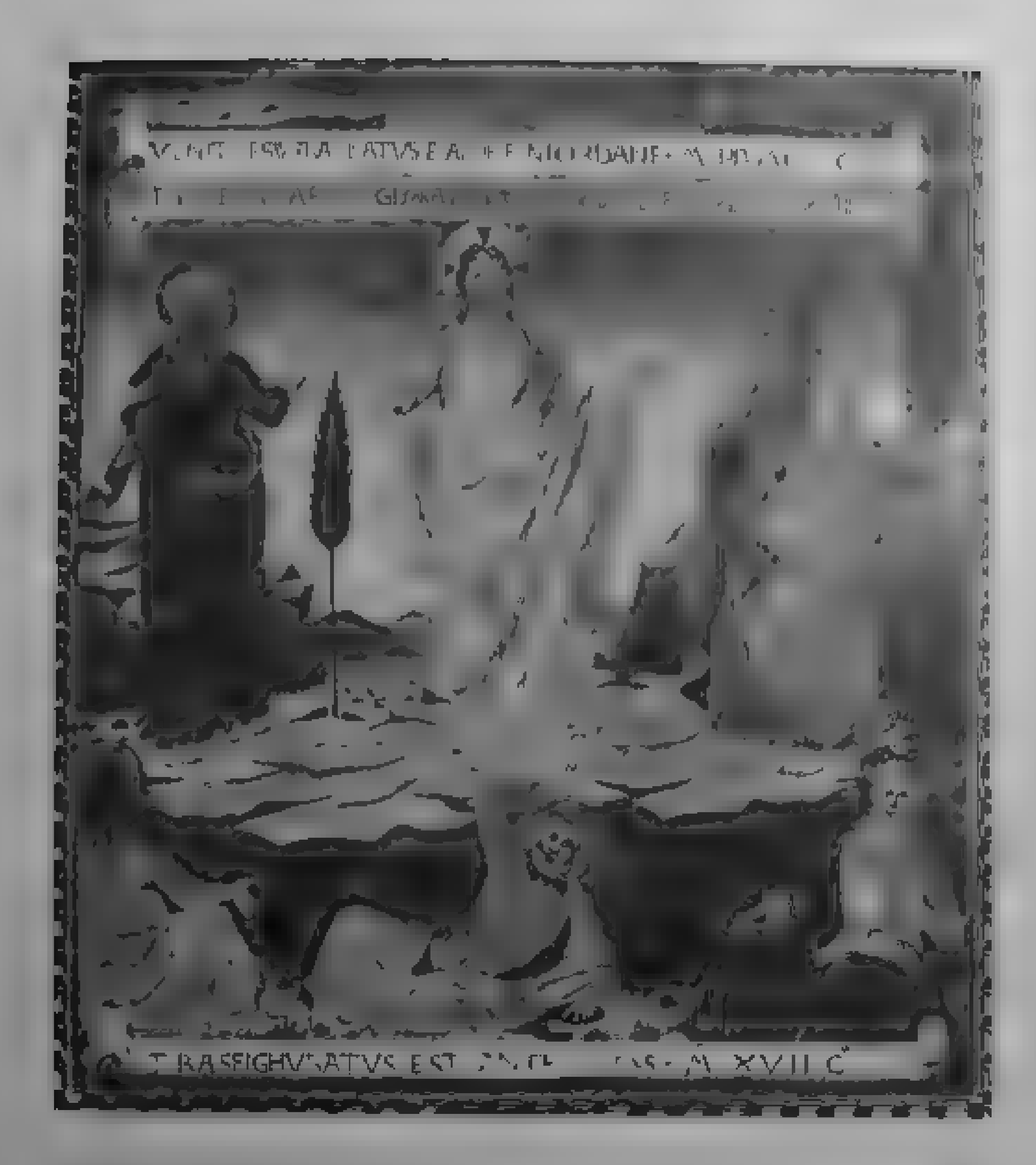
Савская посѣщаетъ Соломона». Она [illegible] обстановки, архитектуры, пейзажа, костюмовъ заставляетъ считать прежнюю атрибуцію Доменико Веронезе [illegible]. Однако, нужно замѣтить, что костюмы дѣйствующихъ лицъ не позволяютъ датировать этой картины позже 1460 года.

[8] Алессіо Бальдовинетти, побочный сынъ знатнаго венеціанца, родился 14 октября 1425 года и вступилъ въ гильдію св. Луки въ 1448 году. Считается, что учителемъ его былъ золотыхъ дѣлъ мастеръ Мазо ди Финигерра. Въ [illegible] Бальдовинетти пишетъ образа св. Аннунціаты въ 1449 году, [illegible] Кастаньо онъ [illegible] картины [illegible] 1458 году — [illegible]. [illegible] Рождество [illegible] Аннунціаты въ Санть [illegible] [illegible] Кастаньо, въ 1461 году онъ заканчиваетъ роспись, начатую Кастаньо и Доменико Венеціано въ капеллѣ С. Джиліо церкви S. Maria Nuova. Въ 1462 году мастеръ работаетъ надъ мозаикой въ Пизѣ, въ 1465 году исполняетъ портретно-символическую картину «Данте» для Флорентійскаго собора (исполненіе ея принадлежитъ Доменико ди Микелино), съ 1466 по 1468 годъ расписываетъ капеллу кардинала Португальскаго въ Санъ Миніато, съ 1468 по 1473 годъ [illegible] Cornigliano въ церкви S. [illegible] картины [illegible]

Онъ былъ единственнымъ мозаичистомъ [illegible]

[illegible]

Lucca, 1868 [illegible]



*Алессо Бальдовинетти. Преображеніе. Флорентійская Академія.*

смѣлой пытливости своего времени и предвидѣлъ Леонардо да Винчи, также дорого заплатившаго гибелью своихъ произведеній за свои слишкомъ обособленные опыты.

То, что осталось отъ Бальдовинетти, представляетъ собой соединеніе очень любопытныхъ композиціонныхъ [illegible] (единственныхъ въ флорентійскомъ искусствѣ) красочности [illegible] и прямо непріятнаго въ рисункѣ. Онъ [illegible] фигуры у него непропорціональны [illegible] выраженіи [illegible] типы не обладаютъ [illegible] красочныя [illegible] его картины, которыми [illegible] маленькихъ [illegible] фра Беато для сакристіи церкви Аннунціаты (нынѣ въ Академіи): «Преображеніе», «Крещеніе» и «Бракъ въ Канѣ». Особенно [illegible]

сладостна, но не пригодна) сочетанія красокъ въ первомъ изъ этихъ сюжетовъ вся свѣтлая, ясная и мягкая гамма картины. Характерно для последователя Доменико Венеціано сопоставленіе очень свѣтлыхъ тоновъ, мало контрастирующихъ въ силѣ. Въ «Преображеніи» бѣлая фигура Христа въ [illegible] степени темнѣе бѣлаго горизонта; въ одежду Преображеннаго примѣшаны легчайшіе сѣрые и сѣро-желтые оттѣнки, мѣстами же одежда по складкамъ и узорамъ выдѣлена бѣлилами. Розовый плащъ Иліи одной силы съ тономъ неба. Въ «Крещеніи» чарующе звучатъ розовые оттѣнки въ плащѣ Іоанна рядомъ съ голубизной одеждъ ангеловъ и сѣро-желтымъ тономъ скалъ. Схема пейзажа при этомъ скорѣе бѣдная быть можетъ, изъ желанія остаться въ гармоніи съ простотой фра Беато.

Вазари восхищается фреской Бальдовинетти во дворикѣ передъ церковью Аннунціаты. «Онъ работалъ надъ нею съ такимъ прилежаніемъ, что можно сосчитать всѣ пучки соломы на крышѣ хлѣва. У руины тамъ же онъ представилъ заплесневѣлые, раздробленные и разрушенные дождемъ и льдомъ камни, вокругъ которыхъ увивается плющъ, закрывающій часть стѣны. Достойно вниманія также терпѣніе, съ которымъ онъ передалъ различные оттѣнки зеленыхъ тоновъ на листьяхъ: совсѣмъ какъ въ натурѣ одного тона поверхность листвы, другого — ея оборотная сторона. Близъ пастуховъ изобразилъ онъ совершенно натурально змѣю, которая скользитъ по стѣнѣ». Отъ всего этого, однако, осталось весьма мало. Мѣстами краски потускнѣли, мѣстами почернѣли. Оттѣнки въ листвѣ исчезли. Краски деревца справа выгорѣли настолько, что теперь оно представляется бѣлымъ пятномъ на черно-буромъ фонѣ руины. Плохо различается и далекій пейзажъ слѣва, вьющаяся въ долинѣ дорога подъ сѣро-лиловатымъ (ретушеваннымъ другой рукой) небомъ. Но по тому, какая роль отведена въ композиціи смоковницѣ, съ какой смѣлой ассиметріей сдвинута на сторону высокая кулиса хлѣва, видишь реалиста направленія Пьеро деи Франчески, художника до чрезвычайности внимательнаго къ природѣ[9].

Вазари разсказываетъ еще о томъ, что Бальдовинетти былъ очень усерденъ въ работѣ и трудился надъ всякими мелочами, которыя создаетъ природа. Съ большой охотой писалъ онъ ландшафты, которые онъ воспроизводилъ точно съ натуры. Поэтому можно видѣть на его картинахъ рѣки, мосты, камни, растенія, плоды, дороги, поля, города и многое другое». Примѣромъ такого богатаго деталями пейзажа является фонъ [illegible] Мадоннѣ, считающейся теперь почти всѣми авторитетами за произведеніе Бальдови-

---

[9] Въ картинѣ Бальдовинетти «Троица» (въ Академіи) пейзажъ [illegible] фигуры [illegible] [illegible] небесъ [illegible] Христосъ [illegible] [illegible] пріобрѣтаетъ оттѣнокъ какого-то [illegible]



нетти. Сходство его съ Пьеро дель Франчески здѣсь настолько велико, что [illegible] Мадонна одно время считалась произведеніемъ послѣдняго. Однако недостатки этой тонкой въ краскахъ, оздоровленной свѣтомъ [illegible] все же недостойны великаго умбрійца. Никогда Пьеро не изобразилъ бы Младенца такимъ карликомъ и не оставилъ бы лица Маріи съ такой неразработанной моделировкой [10].

---

Главной заслугой Антоніо Поллайуоло передъ живописью считается мастерское изображеніе человѣческаго тѣла въ движеніи, въ напряженіи, въ порывѣ. Онъ первый во Флоренціи постарался выразить во всѣхъ подробностяхъ потрясающіе человѣка аффекты или дѣйствія, требующія большого напряженія физическихъ силъ. Излюбленными темами его являются «Труды Геркулеса», сражающіеся дикари и т. п. Когда ему приходится изобразить «Мученіе святого Севастіана», то его не столько интересуетъ святой, сколько всевозможныя позы стрѣляющихъ въ него лучниковъ. Изображая трехъ святыхъ патроновъ для церкви Санъ Миніато (образъ нынѣ въ Уффиціи), онъ менѣе заботится о типахъ и выраженіяхъ, нежели о передачѣ упругой нервности рукъ и ногъ своихъ персонажей. Эти пальцы должны схватывать, какъ клещи, а упираясь на такія ступни, нельзя оступиться. Даже спокойно сидящія женскія фигуры, олицетворяющія разныя доблести, исполненныя Поллайуоло для Магистрата della Mercanzia, точно одержимы какимъ-то затаённымъ порывомъ, точно сейчасъ готовы встать, ринуться, что-то разрушить и разгромить [12].

Почти въ той же мѣрѣ обладаетъ подобными чертами братъ Антоніо, Пьеро [13]. Въ этомъ оба Поллайуоло какъ бы уже предвидятъ Микель

---

[10] Такую же смѣсь сильныхъ достоинствъ и рѣзкихъ недостатковъ представляютъ и другія картины этого мастера: «Благовѣщеніе» въ Уффиціи и «Мадонна со святыми» (тамъ же). Пейзажъ въ обѣихъ картинахъ кажется нѣсколько схематичнымъ и все же какъ будто съ натуры нарисованнымъ [illegible]. Въ «Благовѣщеніи» эти деревья [illegible] на первомъ планѣ [illegible] аркады на граненыхъ колонкахъ [illegible]. Въ «Мадоннѣ» подобныя же деревья [illegible] изъ-за парчевой занавѣски.

[11] Антоніо ди Якопо дель Поллайуоло родился въ 1432 году. Онъ готовился, по примѣру своего отца, быть золотыхъ дѣлъ мастеромъ [illegible] въ живописи [illegible]. Предполагаютъ, что онъ былъ ученикомъ [illegible]. Съ 1484 года Поллайуоло работалъ надъ скульптурными [illegible] въ Римѣ, гдѣ и умеръ 4 февраля 1498 года. См. M. Cruttwell, «Antonio Pollaiuolo», London, 1907 и «Documenti sul Pollaiuolo» въ «L'Arte», 1905; H. Ulmann, «Bilder und Zeichnungen der Brüder P.» въ «Jahrbuch der K[illegible] Kunstsammlungen», 1894, и его же «Die Thaten des [illegible]» [illegible] Palazzo di Venezia [illegible] 1894 [illegible] 1891.

[12] Среди этихъ аллегорій одна написана Сандро Боттичелли, и эта фигура уже несравненно мягче, нѣжнѣе, [illegible].

[13] Пьеро, ученикъ Кастаньо, родился въ 1443 году, онъ работалъ во Флоренціи, Санъ Джиминьяно и въ Римѣ [illegible], и умеръ около 1496 года (шестидесяти лѣтъ, [illegible] Вазари). См. литературу въ примѣчаніи 11, а также J. Mesnil [illegible] въ «Miscellanea d'Arte», 1903, стр. 43, и Umberto Rossi, «Due dipinti di P. P.» въ «Archivio [illegible]», 1890. Вопросъ о [illegible] серіи доблестей, профильный [illegible] Пеццоли въ Миланѣ [illegible] работами Пьеро считаются остальн[illegible]



[illegible] въ томъ же ихъ можно было бы считать [illegible] Мантеньи, если бы только удалось доказать, что эти первыя работы появились въ моментъ формированія ихъ художественныхъ [illegible]. Гравюры Мантеньи, имѣвшія большое распространеніе въ Италіи вскорѣ послѣ ихъ появленія, во всякомъ случаѣ, могли навести Антоніо на его «мантеньевскія» темы. Важно помнить, что извѣстныя намъ работы Антоніо относятся къ концу 1460-хъ годовъ (образъ изъ Санъ Миніато 1467 года) [illegible] на пятнадцать лѣтъ онѣ моложе фресокъ въ капеллѣ Эремитани.

Однако, если братья Поллайуоло и являлись [illegible] Италіи во Флоренціи, то они не превратились въ рабскихъ подражателей великаго мастера, а лишь какъ бы вняли его указаніямъ, направившимъ ихъ къ изученію природы. Во всемъ ихъ творчествѣ видно внимательное и, что особенно замѣчательно, какъ бы научное отношеніе къ натурѣ. Вазари разсказываетъ, что Антоніо былъ первымъ изъ числа художниковъ, начавшихъ изучать строеніе человѣческаго тѣла на диссекціяхъ труповъ. И дѣйствительно, почти всюду въ произведеніяхъ Антоніо мы видимъ усердное [illegible] толковое проникновеніе въ строеніе человѣческаго механизма. У нидерландцевъ мы можемъ встрѣтить отлично нарисованныя отдѣльныя части тѣла, но фигуры въ общемъ имѣютъ всегда характеръ марионетокъ, лишенныхъ внутренней стройности. У Поллайуоло фигуры полны силъ, имъ присущихъ, и это результатъ не одной только интуиціи, какъ у Джотто, и также не руководства античностью, какъ у Мантеньи, но непосредственнаго обращенія къ природѣ и изученія ея законовъ.

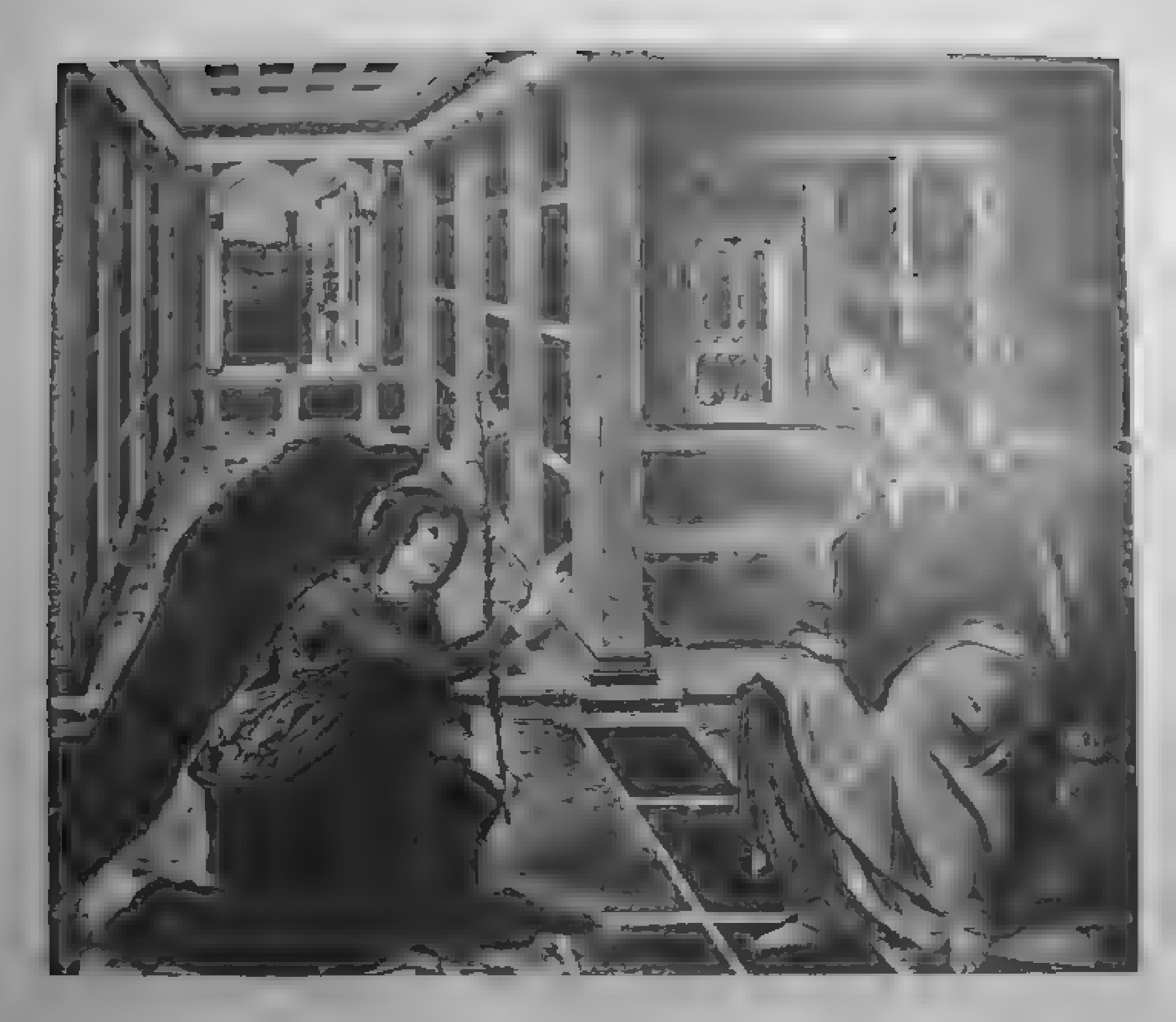
Изученіе законовъ природы сказывается (хотя и не въ столь сильной степени, какъ въ фигурахъ) и въ пейзажахъ картинъ братьевъ Поллайуоло. Если фигуры ихъ имѣютъ нѣчто родственное съ искусствомъ Мантеньи, то фоны выдаютъ близость къ пейзажамъ Пьеро деи Франчески. Мы только что имѣли дѣло съ наивностями Гоццоли, съ архаизмами Нери ди Бичи [illegible] и лишь у Бальдовинетти затѣмъ проглянула въ дубрской «Мадоннѣ» улыбка широкой далекой свѣтомъ дали [illegible] въ духѣ Пьеро деи Франчески. Въ нѣкоторыхъ картинахъ Поллайуоло аналогичныя задачи разрѣшены съ несравненно большимъ мастерствомъ и удачей.

Мало видно отъ пейзажа за фигурами образа Санъ Миніато, и трактованъ онъ въ довольно упрощенной манерѣ [illegible], но то, что видно, замѣчательно по самому замыслу. Фигуры стоятъ на [illegible] выложенной мраморомъ террасѣ. Непосредственно [illegible] бронзовая рѣшетка съ мраморными столбами. Сквозь [illegible] переходное [illegible] и [illegible] рѣка съ берегами [illegible]

---

[illegible] рожденіе Богородицы въ [illegible] Джованни [illegible] 1463 г. Согласно этому распредѣленію [illegible]

[illegible] а Пьеро [illegible] полной одинаковости [illegible]



*Пьеро дель Поллайуоло. Благовѣщеніе. Берлинскій музей*

[illegible] между [illegible] рѣшетки и [illegible] Евстафія. В его замѣчательное [illegible] фоновая деко[illegible] въ композиціи. Мастеръ [illegible] тыхъ или же нарисовалъ бы великую величину, нагромоздивъ ее за ихъ головами. Братья Поллайуоло [illegible] съ особеннымъ вниманіемъ.

Приписывать ли [illegible] Поллайуоло [illegible] въ Уффици, что считаются эскизами [illegible]





дерева «Аполлонъ и Дафна», раскинулись голыя фигуры бѣлокурой нимфы, руки которой уже превратились въ [illegible]. Наконецъ, тотъ же мотивъ [illegible] рѣки [illegible] и несравненно болѣе разработанный является послѣднимъ планомъ на знаменитой картинѣ «Мученіе святого Себастіана» (Лондонъ), въ которой Поллайоло, противъ обыкновенія, тщательно разработалъ и столь рѣдко встрѣчающійся у художниковъ XV вѣка «средній планъ», представляющій какъ бы склонъ холма.

---

Андреа дель Верроккіо [24] извѣстенъ намъ преимущественно, какъ скульпторъ. Въ документахъ XV вѣка онъ никогда и не значится въ качествѣ живописца. Картинъ его сохранилось мало, и среди нихъ единственной вполнѣ достовѣрно ему принадлежащей можно считать лишь «Крещеніе Христа» въ Флорентинской Академіи. И то одинъ изъ ангеловъ на «Крещеніи» писанъ, согласно преданію, не Верроккіо, а Леонардо да Винчи, знаменитѣйшимъ изъ многочисленныхъ учениковъ Андреа [25]. Эти обстоятельства очень сбиваютъ наше представленіе о мастерѣ. Почти одинаково обоснованы какъ взгляды тѣхъ, кто хочетъ видѣть въ немъ великаго піонера, проложившаго послѣдніе пути къ искусству «золотого вѣка», такъ и тѣхъ, кто считаетъ его лишь умѣлымъ послѣдователемъ Кастаньо, Бальдовинетти и даже подражателемъ Сандро Боттичелли, который былъ на девять лѣтъ моложе Андреа, но выдвинулся въ живописи раньше своего товарища [26].

Интересно было бы рѣшить вопросъ, кто авторъ пейзажа «Крещенія»: самъ ли Верроккіо или тоже Леонардо? Вырѣзанная изъ жести пальма, подробно, по-падуански выписанные камни на берегу слѣва, «некстати» летящая птица надъ Іоанномъ, «деревянныя» формы скалъ, рѣзко очерченныя араукаріи и кипарисы, — все это вполнѣ согласуется со стилемъ кватрочento [27]. Однако, нѣжность общаго впечатлѣнія и особенно туманно расплывающіяся

---

[24] Андреа ди Микеле ди Франческо ди Чіони получилъ прозвище «дель Верроккіо» — «Верроккіо» по имени своего перваго учителя Джуліано Верроккіо, золотыхъ дѣлъ мастера. Позже Андреа былъ ученикомъ Бальдовинетти. Родился Верроккіо въ 1435 году. Въ 1468 году онъ [illegible] «Ластру» [illegible] Пульчи, въ 1469 далъ рисунокъ «Вѣры» для серіи «доблестей» Меркандіи; въ 1482 году онъ отправляется въ Венецію для постановки памятника кондотьеру Коллеоне. Здѣсь Верроккіо осенью 1488 года и умеръ. [illegible] Cruttwell, «Verrocchio» [illegible] documenti sul V.» въ «L'Arte», 1904 [illegible] «A. d. V. ai servigi dei Medici» въ [illegible] 1895; Mackowsky, «Verrocchio» въ серіи монографій Кнакфуса, 1901; Reymond, «V.» въ серіи «Les maîtres de l'Art», Paris, 1906; Semper, «A. d. V.» въ Kunst und Künstler Dohme.

[25] Изъ мастерской Верроккіо [illegible] между 1479 и 1480 [illegible]

[illegible] ждаютъ его кисти [illegible] другіе согласны оставить за Верроккіо лишь фигуру ангела и [illegible] того, все же остальное приписываютъ ученику Верроккіо — Леонардо да Винчи.

[26] Первое упоминаніе о живописной работѣ Верроккіо [illegible] 1468 года. Первыя «Мадонны» Сандро [illegible] въ 1464—1465 годахъ.

[27] Если считать «Благовѣщеніе» въ Уффици за произведеніе Леонардо [illegible] на его счетъ, ибо въ «Благовѣщеніи» въ [illegible] архаизма. Надо, впрочемъ, замѣтить, что за [illegible] или въ значительной степени [illegible]



плѣнительныя какъ сновидѣнiя дали выдаютъ другую руку и дѣйствительно уже въ чемъ-то напоминаютъ «лунный» пейзажъ «Джоконды». Быть можетъ, Леонардо принадлежитъ и «прециозно» выписанный въ среднемъ планѣ каскадъ. Наконецъ, о Леонардо думаешь при взглядѣ на общiй тонъ картины, правда, пожелтѣвшiй отъ времени, но, вѣроятно, и первоначально обладавшiй тѣмъ оливково-золотистымъ «сфумато», той дымкой, которой, какъ извѣстно, добивался Леонардо. Эта картина въ цѣломъ исполнена съ большимъ ухищренiемъ, нежели ея «ровесницы» тосканской школы; мѣстами она даже производитъ впечатлѣнiе извѣстной замученности.

---

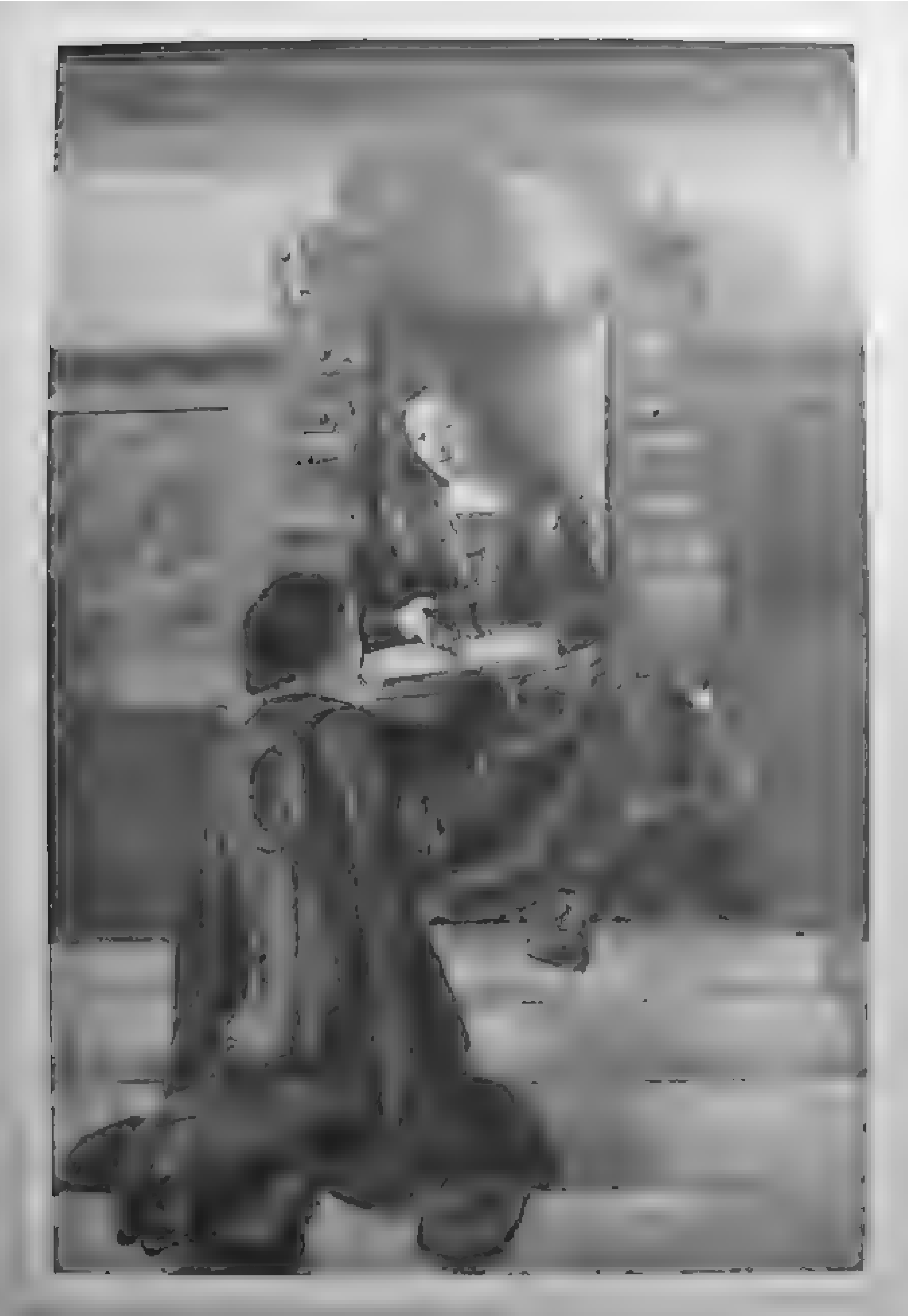
Въ 1438 году родился въ Романьѣ, въ Форли, одинъ изъ самыхъ сильныхъ художниковъ XV вѣка — Мелоццо, предполагаемый ученикъ Пьеро деи Франчески[18]. Дѣятельность его протекла внѣ Флоренцiи: въ Римѣ, Урбино, снова въ Римѣ, въ Лорето и въ Форли, гдѣ онъ и умеръ въ 1494 году. Но если родина Мелоццо и отстоитъ далеко отъ Флоренцiи, то въ Римѣ, гдѣ художникъ пробылъ до вступленiя на папскiй престолъ Иннокентiя VIII, онъ могъ встрѣчаться съ величайшими флорентинцами: Сандро, Гирландайо, Россели, отчасти поддаться ихъ влiянiю, но, въ свою очередь, несомнѣнно, онъ долженъ былъ оказывать свое влiянiе и на нихъ. Отъ характерныхъ флорентинцевъ его отличаютъ нѣкоторыя черты, которыя перешли къ нему какъ будто отъ Мантеньи и, возможно еще, благодаря влiянiю фламандца Юстуса изъ Гента, работавшаго одновременно съ нимъ въ 1470-хъ годахъ при Урбинскомъ дворѣ. Отъ перваго онъ получилъ склонность къ перспективнымъ [illegible], выражавшимся, главнымъ образомъ, въ «плафонныхъ ракурсахъ», отъ второго — пристрастiе къ изощренной свѣтотѣни и къ красочности[19].

---

вертикальными полосами, написана тонко и мягко. Пейзажъ на лондонскомъ «Ѳомѣ» писанъ рѣзко, очень грубо, вся композицiя этой картины имѣетъ какой-то наивно вычурный характеръ.

18 [illegible] A. Schmarsow, «Melozzo da Forli», Berlin, 1886 [illegible] V и XX вып., и тамъ же, въ XI вып. [illegible]; тамъ же статья Вентури о Мелоццо въ 1894 г.; [illegible] П. П. Муратовъ, «Мелоццо да Форли» во второмъ томѣ «Образовъ Италiи», Москва, 1911. Послѣднiй авторъ останавливается на атрибуцiи [illegible] картины «Св. Севастiанъ» въ Римской галлерѣ Боргезе [illegible] Мелоццо. Намъ эта атрибуцiя кажется сомнительной, главнымъ образомъ, [illegible] въ этой картинѣ пластическаго характера.

19 За послѣднее время высказываются предположенiя, что [illegible] наукъ и художествъ, украшавшiя нѣкогда студiю герцога Федериго Урбинскаго, а нынѣ хранящiяся въ Берлинскомъ и Лондонскомъ музеяхъ — произведенiя Юстуса Гентскаго, а не Мелоццо. [illegible] Барберини. Мы, однако, остаемся при прежнемъ [illegible] и лишь готовы допустить, что [illegible] картины Юстусомъ, но что композицiя ихъ и рисунокъ цѣликомъ принадлежатъ Мелоццо. См. W. Bode «Die Kunst am Hofe Federigo von Urbino» [illegible] въ серiи «Stätten der Kultur» [illegible] Kunsthistor. Institutes in Florenz, 1909, 3 Heft; [illegible] A.J. Coolenaer «Juste de Gand», Bruxelles, 1911; Milton Bernath «Notes on Justus v. Ghent» въ «American Journal of Archaeology», 1910.



*[illegible]*

Произведеній Мелоццо осталось мало. Главныя его фрески въ Форли и въ Римѣ погибли. Отъ послѣднихъ остались лишь фресковый портретъ покровителя Мелоццо, папы Сикста IV, украшавшій нѣкогда библіотеку Ватикана (нынѣ въ Пинакотекѣ тамъ же), нѣсколько фрагментовъ огромной фрески «Вознесеніе Христово», украшавшей трибуну церкви Апостоловъ, и обломокъ фрески изъ Капеллы „Зачатія“ при базиликѣ св. Петра (нынѣ въ ватиканскихъ гротахъ). Изъ работъ, исполненныхъ Мелоццо для Урбинскаго двора, мы обладаемъ четырьмя аллегоріями «Свободныхъ художествъ» — каждая въ видѣ женской фигуры на тронѣ, у подножія котораго стоитъ на колѣняхъ одинъ изъ приближенныхъ герцога, а также двумя портретами послѣдняго; изъ работъ въ Лорето — плафономъ сокровищницы знаменитаго собора. Однако и этихъ произведеній достаточно, чтобы судить о значеніи мастера. Все оно носитъ одинъ опредѣленно выраженный характеръ: полный реализмъ, соединенный съ величественнымъ спокойствіемъ, и исключительная для XV вѣка пластичность, достигающая временами настоящей [illegible].

Дальше всего Мелоццо пошелъ въ исканіи иллюзіи въ плафонѣ Лорето, представляющемъ какъ бы восьмиугольный шатеръ, на карнизѣ котораго сидятъ пророки, а надъ ними по гранямъ рѣютъ ангелы. Идея такой реальной декоровки, въ видѣ цѣлаго этажа, изображеннаго en trompe l'oeil, была уже использована Мантеньей въ плафонѣ «Camera degli Sposi» Мантуанскаго замка, гдѣ изъ середины свода глядятъ внизъ свѣсившіяся лица дѣвушекъ. Мелоццо «форсируетъ ноту». Ему мало полускрытыхъ фигуръ; онъ рисуетъ пророковъ и ангеловъ полностью, при чемъ послѣдніе [illegible] носящимися въ воздухѣ. Скорѣе безобразное впечатлѣніе производятъ ихъ видимыя снизу ступни. Но сколько въ этой задачѣ смѣлости и сколько чисто технической удачи! Фоппа въ капеллѣ Портинари прибѣгаетъ для усиленія иллюзіи въ придачу къ писаннымъ фигурамъ [illegible] скульптурныхъ ангеловъ. Мелоццо же довольствуется одной живописью, и тѣмъ не менѣе его изображенія слетѣвшихся въ святилище небожителей имѣютъ видъ [illegible]тельно выпуклыхъ круглыхъ фигуръ. Еще одинъ шагъ — и явится Корреджо съ его иллюзорными плафонами, въ которыхъ будутъ клубиться мягкія, точно настоящія облака и сновать по нимъ съ изумительной гибкостью и ловкостью существа, дающія полное впечатлѣніе жизни.

Нѣчто подобное должна была представлять и фреска Мелоццо въ римской церкви Santi Apostoli «Вознесеніе», разрушенная въ началѣ XVIII вѣка и извѣстная намъ лишь по нѣсколькимъ кускамъ, хранящимся въ Квиринальскомъ дворцѣ и въ сакристіи Санъ Пьетро. Въ [illegible] реализмъ, доходящій до вульгарности, фигура Христа [illegible] видимая снизу, и такой же «стаффированный» характеръ [illegible] ловъ. Даже въ портретѣ Сикста IV Мелоццо сохраняетъ [illegible] шагъ въ такихъ же ракурсахъ [illegible]





*Козимо Росселли. Тайная вечеря. Фреска въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ.*

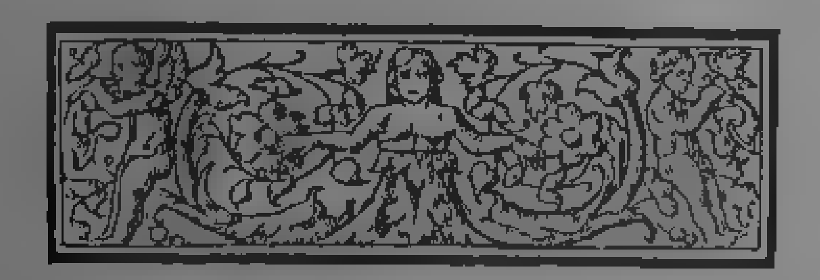
силой масляныхъ красокъ и тщательной лѣпкой онъ доводитъ впечатлѣніе выпуклости до чего-то даже тягостнаго и навязчиваго.

Пейзажей на дошедшихъ до насъ картинахъ Мелоццо нѣтъ, но въ развитіи пейзажа — или, понимая вопросъ шире — всего живописнаго сценарія, искусство его значитъ очень много. Именно это [illegible] пластичности, роднящее его съ живописью Мантеньи, дѣлаетъ Мелоццо однимъ изъ важнѣйшихъ звеньевъ въ исторіи эволюціи живописи. До него не создавали въ Италіи такихъ [illegible] простыхъ, точно [illegible] съ натуры списанныхъ картинъ, какія онъ создалъ въ своихъ аллегоріяхъ. Вѣдь и обманно-рельефныя картины [illegible] написаны послѣ нихъ. Несомнѣнно также, что въ Мелоццо [illegible] ярче всего выразилось [illegible] искусства съ натуралистическимъ, при полномъ сохраненіи особенностей [illegible] стиля. Наконецъ, архитектурный фонъ [illegible] по себѣ принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ, къ самымъ праздничнымъ [illegible] XV вѣка [illegible]

[illegible]

Въ 1439 году родился Козимо Росселли. Онъ [illegible] Нери ди Биччи и среди товарищей занимаетъ [illegible] скромное мѣсто[1]. Онъ техникъ, онъ мастеръ, но [illegible] путей и лишенъ [illegible]. Это не помѣшало тому, [illegible] флорентинцевъ, приглашенныхъ расписывать стѣны Сикстинской [illegible] именно на долю Козимо выпала честь [illegible] наи[illegible] фрески рядомъ съ твореніями Гирландайо, Сандро и Перуджино доказываютъ, что посредственность въ тѣ времена была угодна толпѣ и даже просвѣщеннѣйшимъ меценатамъ. Нравились ихъ пестрыя [illegible] краски, яркость лазури и красиво размѣщенная на [illegible] золота.

Живопись Росселли дѣйствительно можно считать очень декоративной, но вглядитесь въ нее ближе, и сквозь ренессансную оболочку проступаетъ [illegible] уже далекой въ то время Византіи: черствость, неподвижность, [illegible] хо[illegible]лоренность. Формы его сухи и черезчуръ вытянуты, движенія [illegible]. Архаикомъ онъ себя выказываетъ и въ декораціяхъ своихъ картинъ. Рядомъ съ декораціями Гирландайо, Перуджино онѣ кажутся мертвыми плоскими и, несмотря на пестроту колеровъ, бездушными. Лучше удаются Росселли архитектуры («Благовѣщеніе со святыми» въ Луврѣ 1473 года, «Тайная вечеря» въ Сикстинской капеллѣ, «Посвященіе и видѣніе блаженнаго Беницци» — фреска во дворикѣ Аннунціаты 1476 года). Но и въ этой области онъ идетъ лишь по стопамъ другихъ, причемъ ему не хватаетъ ни свѣжести въ композиціи, ни строго усвоенныхъ теоретическихъ знаній[2].



[1] [illegible] über die frühere Thätigkeit des Cosimo [illegible] въ «Repertor. für Kstw.», 1897 стр. 170.

[2] [illegible] композиціи «на открытомъ воздухѣ» Росселли [illegible] и довольно красиво по очертаніямъ [illegible] Сикстинской капеллы «Нагорная проповѣдь». Въ фрескѣ «Моисей [illegible]» [illegible] отдаляющаяся [illegible] даль [illegible] рукѣ [illegible] ученика Росселли — [illegible] ди [illegible] [illegible] росписи папской капеллы. Недаромъ въ этой композиціи больше примитивности (по[illegible] школы), чѣмъ въ упомянутыхъ фрескахъ Росселли. Въ свою очередь, совершенно примитивны пейзажи Росселли [illegible] [illegible] рез[illegible], онъ пропускаетъ[illegible] [illegible] [illegible] теперь путь не на ухищренія въ архитектурѣ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] центральной перспективы [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] стѣну [illegible] на три грани, а потомъ [illegible]

*Искупительная жертва прокаженнаго. Фреска въ Сикстинской капеллѣ*

## III



ИЗЛЮБЛЕННЫМЪ въ наше время мастеромъ флорентийскаго кватроченто является Алессандро Филипепи прозванный Сандро Боттичелли*. Сандро родился лѣтъ пятнадцать послѣ смерти Мазаччо, въ періодъ времени когда Липпо Липпи и фра Беато были въ полной славѣ, Доменико Венеціано училъ флорентійцевъ нѣжной красочности, Уччелло и Кастаньо — правильной перспективѣ, Пьеро деи Франчески — свѣтлой озаренности; въ Сіенѣ Доменико ди Бартоло [illegible] въ годъ рожденія Сандро свои сложныя и роскошныя

* Сандро ди Мариано Филипепи [illegible] Боттичелли [illegible] Флоренціи [illegible] Мариано [illegible] для прохладныхъ устро[illegible]

Италіанскаго союза. Въ 1480 году [illegible] писать фреску для церкви Ognissanti [illegible] 148[illegible] [illegible] въ Римѣ [illegible] 148[illegible] [illegible] М[illegible]

фрески на своды [illegible] Иоанна [illegible] [illegible] Сандро [illegible] Мазаччо.
Все это говоритъ за то, что въ лицѣ Сандро Боттичелли мы не находимъ піонера, и творчество его не обогатило исторіи новыми проблемами. Однако менѣе, чѣмъ къ кому-либо, приложима къ Сандро характеристика «последователя» или «эпигона».

Сандро не вмѣстъ въ своихъ трудахъ, но совмѣщаетъ въ себѣ весьма многое, что было разбросано. Онъ съ удивительной полнотой отражаетъ идеалы своего времени. Не только намъ нравится онъ, но большимъ успѣхомъ пользовался онъ и у своихъ современниковъ. Его [illegible] искусство отразило лицо вѣка. Въ немъ, какъ въ фокусѣ, соединилось все, что предшествовало тому моменту культуры, и все, что тогда составляло «настоящее». Только о будущемъ молчитъ его искусство. Оно отцвѣло вмѣстѣ съ его молодостью. Сандро «пережилъ себя» и воскресъ лишь спустя четыре вѣка послѣ смерти, когда пришло поколѣніе, до такой степени утомленное своей зрѣлостью, своей старостью, что ему захотѣлось окунуться въ прошлое, полное еще юной свѣжести.

На Сандро мы лучше всего видимъ какъ бы самую природу даннаго періода возрожденія. Въ его дни флорентійцамъ могло казаться, что они снова обрѣли полную красоту жизни, забытую со временъ древнихъ. Одно за другимъ выростали прекрасныя сооруженія, ваялись изъ мрамора и выливались изъ бронзы мощныя и плѣнительныя статуи. Наука о древности или приобщеніе къ міровоззрѣнію древнихъ — «гуманизмъ» — дѣлалъ колоссальные шаги впередъ. Процессъ этотъ протекалъ тѣмъ послѣдовательнѣе, что еще не проявлялось угрожающихъ признаковъ бунта противъ установленнаго и традиціоннаго. Сама церковь какъ бы проникалась духомъ гуманизма; папа Николай V не щадилъ ни денегъ, ни усилій на пріобрѣтеніе драгоцѣнныхъ рукописей древнихъ языческихъ авторовъ, а Пій II, благородный сіенецъ изъ рода Пикколомини, съ тонкимъ тактомъ разыгрывалъ роль античнаго мецената, былъ самъ поэтомъ и восторженнымъ поклонникомъ природы. Первые призывы къ безвѣрію или къ язычеству были едва слышны, а изъ античныхъ философскихъ системъ, благодаря поселившимся въ Италіи грекамъ Гемисто и Виссаріону, наибольшимъ успѣхомъ пользовался платонизмъ или вѣрнѣе новая форма неоплатонизма, переработаннаго въ согласіи съ христіанскими идеалами.

---

[illegible] Савонаролы. [illegible] Умеръ [illegible] 17 мая 1510 года. [illegible]

[illegible] 1900.

Чтобы понять, каковъ былъ этотъ періодъ возрожденія, необходимо считаться съ пластическими художествами. Они показываютъ, до какой степени оно первое время было поверхностнымъ и то, что образованное общество, несмотря на свои увлеченія, было еще въ основѣ своей средневѣковымъ. Просто въ 1450-хъ годахъ внѣшнія формулы готики исчезаютъ изъ итальянской архитектуры: вмѣсто угловатости, остроты, безмѣрнаго порыва съ мистическимъ увлеченіемъ, полными, мягкими, соразмѣренными формами. Стрѣльчатую систему въ архитектурѣ вытѣсняетъ колонна и круглая арка, готическую капитель — форма по Витрувію, которое начинаютъ изучать, а на смѣну шпиля является куполъ. Изваянія въ то же время становятся все болѣе спокойными, торжественными и величественными; типичная же черта готики — жеманность (gentilezza) переходитъ въ гибкую грацію. Но сквозь эти новые покровы продолжаютъ просвѣчивать старые помыслы, старые, вѣками привившіеся вкусы. Они сказываются въ пропорціяхъ, въ массахъ и главное — въ чрезвычайной одухотворенности всего.

Такъ, архитекторы и декораторы, хотя и влекутся античностью, однако это увлеченіе ихъ сказывается въ томъ, что они робко приставляютъ коринѳскіе пилястры и колонны къ грандіознымъ, чисто замковаго характера палаццамъ или замѣняютъ ими въ церквахъ прежніе столбы, оставляя самый планъ и остовъ. Скульпторы уже изучаютъ открытые антики (Лоренцо Медичи и другіе меценаты, какъ, напримѣръ, Федериго Урбинскій, собираютъ ихъ въ своихъ садахъ), но еще охотнѣе, по примѣру прошлаго, они изучаютъ жизнь и дѣлаютъ это съ непосредственностью, какой не найти въ древнихъ образцахъ. Надо къ этому добавить, что рѣдкія изъ найденныхъ въ то время статуи относятся къ эпохѣ расцвѣта античнаго искусства и, напротивъ того, подавляющее большинство ихъ принадлежатъ времени упадка — къ эллинистическому «академизму».

Если уже архитектура и скульптура, имѣвшія передъ собой многочисленные образцы для подражанія, медлили съ метаморфозой и не рѣшались перейти къ полной „антикизаціи", то еще понятнѣе, что должно было происходить съ живописью, ибо образцы древней живописи не были тогда извѣстны вовсе. Живописцы, плѣненные съ литераторами и мудрецами увлеченіемъ древностью, обречены были на то, чтобы либо воображать ее себѣ, или изучать произведенія архитектуры и пластики. Въ Падуѣ выбрали послѣдній путь, и тамъ древность возродилась въ чисто скульптурномъ творчествѣ Мантеньи. Во Флоренціи художниковъ типа Скварчоне или Мантеньи не было, и здѣсь въ живописи возрожденіе античности долгое время носило совершенно фантастическій, какъ бы сказочный характеръ, не обладая достаточными силами, чтобы искоренить [illegible] созданную и воспитанную въ долгіе годы средневѣковья.

Среди всѣхъ художниковъ Флоренціи XV вѣка самымъ античнымъ, самымъ поэтичнымъ является, несомнѣнно, Сандро Боттичелли. Онъ



же и здѣсь лучшую иллюстрацію къ сказанному. Въ немъ оба начала — средневѣковое и новое — въ продолженіе многихъ лѣтъ не перестаютъ бороться. Насколько же сильнѣе было первое начало, можно видѣть изъ того, что въ концѣ концовъ оно и одолѣло. Въ первой и средней порѣ своей дѣятельности Сандро — питомецъ возрожденія, въ послѣдней — убѣжденный сынъ средневѣковья, «готикъ», блудный сынъ, съ воплемъ отчаянія бросившійся въ объятія матери-церкви. Молодымъ человѣкомъ онъ прислушивается къ сказкамъ древности, очаровывается ими, пишетъ совершенно [illegible] имъ самимъ измышленныя изображенія древнихъ боговъ и богинь: Марса, Паллады, Венеры, кентавровъ. Но позже художникъ пугается [illegible] а проповѣдь Савонаролы убѣждаетъ его въ томъ, что онъ подобнымъ творчествомъ служитъ дьяволу, — и Боттичелли отрекается отъ возрожденія, весь отдается христіанской мистикѣ и даже, въ концѣ концовъ, отвергаетъ искусство какъ грѣховный соблазнъ.

Сандро и тогда, когда онъ писалъ Палладу и Венеру (около 1480 года) и старался воссоздать, согласно древнимъ описаніямъ, картину Апеллеса («Клевету»), не былъ античнымъ человѣкомъ, приверженцемъ того, что мы называемъ классицизмомъ. Такъ, въ немъ не было и тѣни одной изъ самыхъ существенныхъ чертъ античнаго искусства — уравновѣшенности. Если что насъ сближаетъ съ Сандро, такъ это именно начало борьбы, которое въ немъ сказывается непрестанно, черта какого-то надрыва, для насъ столь знакомая и столь намъ полюбившаяся. Мы, проникшіеся глубоко трагичными идеями XIX вѣка, отразившимися въ нашей грандіозной, но внутренне противорѣчивой литературѣ, въ картинахъ прерафаэлитовъ и въ графикѣ Бердслея, въ музыкѣ Вагнера и Дебюсси, — мы привыкли смотрѣть на многообразное, вѣчно неуравновѣшенное, «мучительное» искусство Сандро какъ на свое.

Эти стыдливыя, полураздѣтыя и голыя дѣвушки, разумѣется, не древнія, чуждыя всей сложности нашего [illegible], всей путаницѣ нашего міровоззрѣнія богини, но жалкія и милыя героини нашихъ романовъ, наши сестры и подруги. Эти спящіе воины, печальные кентавры и волнующіеся Меркуріи — не античныя сверхчеловѣческія существа, [illegible], но хрупкія созданія «декаданса», усталыя, вялыя, вѣчно раздираемыя между соблазномъ грѣховной похоти и стремленіемъ въ недосягаемую высь. В[illegible] какъ осторожно беретъ за хохолъ кентавра изящная богиня Минерва, какъ жеманно и робко онъ къ ней оборачивается. Что бы [illegible] рвануть, что бы ему вскочить, броситься! Сандро точно все время боится чего-то, то пробуждается, то снова опускаетъ руку, мучается, грѣшитъ, раскаивается и снова грѣшитъ. Его и манятъ новыя утѣхи, [illegible] хотѣлось бы уйти къ Венерѣ, но укоризненно [illegible] опускаютъ взоры передъ нимъ, грѣшникомъ, его Мадонны, и [illegible] силахъ Сандро противостоять нѣмымъ печальнымъ укорамъ.



Характерно и отношеніе Сандро къ пейзажу. Въ сущности онъ игнорируетъ пейзажъ, и въ этой чертѣ сказывается не столько его темпераментъ, сколько даже [illegible]. Онъ, ученикъ одного изъ [illegible] первыхъ пейзажистовъ — фра Филиппо Липпи, не оставилъ ни одной картины, въ которой пейзажъ игралъ бы активную роль. Даже въ своихъ мифологическихъ картинахъ Сандро относится къ нему безъ большой внимательности; даже въ «Веснѣ» здѣсь у него не темный, глубокій, ароматичный боръ, какъ въ картинахъ Филиппино или Учелло («Оксфордская охота»), но какое-то кружево или театральная плоская завѣса, не дающая впечатлѣнія пространства[23].

Одну особенность и одно достоинство все же имѣютъ пейзажи Сандро — это декоративность, но именно та же черта присуща и нѣкоторымъ византійскимъ композиціямъ. Сандро игнорируетъ пейзажъ, какъ пространство, какъ міръ, въ которомъ можно двигаться, жить, въ который можно уйти. Зато онъ чутко понимаетъ роль пейзажа въ настроеніи, причемъ для передачи послѣдняго онъ не нуждается въ томъ, чтобы развертывать уходящія въ глубину и во всѣ стороны панорамы. Мотивъ, остроумно придуманный и рисующійся характернымъ силуэтомъ на свѣтломъ фонѣ неба, исполняетъ у него всю предназначенную ему роль, оставляя неприкосновенной значительность фигуръ.

Какъ прелестенъ пейзажъ съ «падуанской» скалой[24] и острыми кипарисами, выглядывающими изъ-за ограды въ неаполитанской «Мадоннѣ» (1465 года?) или силуэтъ деревца и куста шиповника на «Мадоннѣ» въ Уффици (1470 года?), или схемы волнистыхъ долинъ, виднѣющихся между фигурами на картинахъ въ собраніи г-жи Гарднеръ (Бостонъ) и въ парижской коллекціи Фераль! Силуэтъ шиповника въ луврской «Мадоннѣ» и тонко вырѣзанные силуэты лавровъ и плодовыхъ деревьевъ въ «Веснѣ» играютъ также громадную роль въ настроеніи обѣихъ картинъ и въ орнаментальной заключенности ихъ композиціи.

Въ фрескахъ Сикстинской капеллы Боттичелли пользуется довольно отсталыми формулами, мало чѣмъ отличающимися отъ формулъ Козимо Росселли. Встрѣчаются ступенчатыя скалы въ духѣ Липпи и падуанцевъ или же стоящія въ строго фасовомъ поворотѣ зданія и острыя очертанія [illegible], какъ у Гоццоли и Беато. Однако своеобразную красоту его декораціямъ придаетъ и здѣсь ихъ силуэтность. Темными, тонко прорисованными по контуру массами дѣлятся онѣ на фонѣ неба. Съ особенной щедростью отдѣлы

[23] Совершенно плохъ берегъ съ деревьями на картинѣ «Рожденіе Венеры»; золотая [illegible] прямо выдаетъ [illegible] и [illegible] на той же картинѣ острыя, [illegible] безпомощно нагроможденныя волны. Въ «Веснѣ» [illegible] самымъ [illegible] частей [illegible] въ фонѣ и дальше [illegible].

[24] Зависимость [illegible]



[illegible] Сандро писать [illegible] отдѣльно стоящія деревья. Что и его [illegible] того, чтобы не допускать быть [illegible] здѣсь. Правда, художникъ рисуетъ въ фонахъ далекіе пейзажи съ рѣками и городами, которые напоминаютъ болѣе манеру [illegible] флорентийцевъ и умбрийцевъ. Но не слишкомъ ли самому принадлежать на этотъ [illegible]? Въ его картинѣ, на которой, согласно требованію сюжета, даль должна бы быть особенно разработана, — въ «Рожденіи Венеры» — мастеръ ограничился лишь грубой въ своей упрощенности схемой и не идетъ дальше сводности главныхъ массъ.

Характерно, что въ послѣдней извѣстной намъ картинѣ Сандро (1500 года) въ лондонскомъ «Рождествѣ», созданномъ подъ вліяніемъ его наставника, мученика Савонаролы, художникъ прибѣгаетъ къ совершенно архаическому сценарію: онъ даже помѣщаетъ, согласно византійской формулѣ, Святое Семейство подъ сводомъ пещеры, къ которой прислоненъ соломенный навѣсъ (приверженность древнимъ традиціямъ сказывается здѣсь особенно и сильно въ томъ, что съ Іосифъ изображенъ спящимъ). Но и въ этой картинѣ Сандро мастерски пользуется [illegible] [illegible] рощи, сквозь своды которой [illegible] просторъ, высокомъ [illegible] въ воздухѣ хоровода ангеловъ, а также [illegible] силуэтомъ [illegible] на черномъ [illegible] компактной группы, образуемой Спасителемъ, Его Родителями и двумя традиціонными животными.[29]

И въ архитектурныхъ композиціяхъ Сандро неизмѣнно сказывается эта его характерная черта. Иногда онъ прибѣгаетъ просто къ схемамъ предшественниковъ, напримѣръ на разныхъ варіантахъ «Поклоненія волхвовъ» онъ вырисовываетъ руины совершенно согласно съ образцами Филиппо Липпи (или Доменико, если считать [illegible] картину за произведеніе последняго). Въ другихъ случаяхъ онъ сооружаетъ какія-то неправдоподобныя постройки, то слишкомъ тѣсныя и убогія, то наоборотъ, чрезмѣрно роскошныя и почти всегда «неубѣдительныя». Если бы Мадонна въ галлереѣ Уффици

---

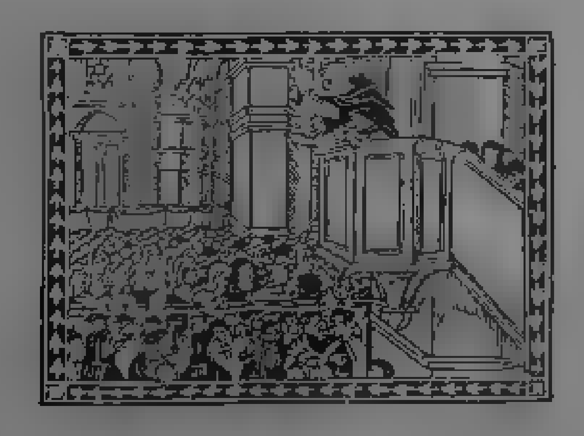
[29] Интересно [illegible] пейзажъ встрѣчается и на «Благовѣщеніи» въ Уффици, но эта [illegible] [illegible].

[30] Менѣе характерны для вкуса Боттичелли пейзажи на фрагментахъ «Поклоненія волхвовъ» на «Юдифи» въ Уффици, на «Жизни Моисея» въ Сикстинской капеллѣ [illegible]. [illegible] Однако, даже въ этихъ [illegible] пейзажахъ Сандро [illegible] фонъ [illegible] [illegible] Мадонна [illegible]

фектовъ [illegible] Джентиле да Фабріано [illegible] цвѣточные ковры, которые [illegible] «Весна» [illegible] Мадонна [illegible] [illegible]

[illegible] которой сидитъ [illegible] трудно понять, что [illegible] коллекціи Гарднеръ. Лишь разъ въ [illegible] и Сандро (въ 1480 г.) [illegible] Августина [illegible] его столѣ (церковь Оньиссанти) [illegible] чуждается подобныхъ пріемовъ. Рѣдко служитъ ему архитектура [illegible] для передачи извѣстнаго настроенія. Въ «Клеветѣ» [illegible] детали, долженствующія показать [illegible] авторовъ, даже отвлекаютъ вниманіе[27].

Одинъ только разъ декорація у Сандро [illegible] роль въ композиціи — это въ странной картинѣ «Покинутая» [illegible] палаццо Роспильози Паллавичини въ Римѣ и изображающей [illegible] сидящую въ понурой позѣ у порога дома[28]. Лица этого человѣка не видно, но зато передъ нами стоитъ нѣмое и слѣпое «лицо» этихъ камней. Самая суровая гладкость стѣны выражаетъ нѣчто неприступное, неспособное къ состраданію, къ прощенію. Прогнанная ли это измѣнница или блудный сынъ, вернувшійся къ порогу отцовскаго дома, или лишившаяся крова сирота, или, наконецъ, обезчещенная жена Левита (Книга Судей, XIX) — остается невыясненнымъ, но грозно говоритъ, во всякомъ случаѣ, о чемъ-то очень значительномъ эта замкнутая дверь, могущая служить какъ бы символомъ той таинственной ограды, переступить которую пытался, но такъ и не рѣшился Сандро[29].



---

[27] [illegible] Боттичелли [illegible] на фреск[illegible] Сикстинской капеллы, изображающей [illegible] Моисея [illegible] невстати [illegible] характерно для [illegible] арка Константина [illegible]

[28] См. [illegible] февраль 1905.

[29] [illegible] Сандро [illegible] нему [illegible] Якопо [illegible] Национальной галлереѣ [illegible] Боттичелли [illegible] того времени.

IV



АБОТАВШІЙ въ Сіенѣ Маттео ди [illegible], бывшій старше Сандро на нѣсколько лѣтъ*, имѣ[illegible] [illegible]бщаго, но до сихъ поръ не выяснено [illegible] взаимоотношеній находились оба художника. М[illegible] нѣютъ какъ Сандро, такъ и Маттео съ жив[illegible] [illegible]лайуоло и Верроккіо, но кто изъ нихъ дав[illegible] [illegible]
[illegible] того, что новыя творчества [illegible]
[illegible] Въ [illegible] Ма[illegible]

---

* Точный годъ рожденія Маттео ди Джованни не установленъ [illegible] считаютъ его въ сіенской школѣ, однако, родомъ онъ [illegible] «Die Blütezeit der sienesischen Male- [illegible] стр. 163.



*Маттео ди Джованни. Избіеніе младенцевъ. Музей въ Неаполѣ*

случаѣ, исключеніемъ. Среди методичной архаичности, свойственной этой школѣ, мистеріозо Маттео такъ же поражаетъ, какъ ученый реализмъ Доменико ди Бартоло. Но сіенскія влiянія сказываются и въ творчествѣ Маттео — въ его восхитительномъ переутонченномъ чувствѣ красокъ вообще и въ какомъ-то нарочитомъ щеголовствѣ его «Мадоннъ». «Испанскія» [illegible] искусство Маттео, во всякомъ случаѣ, ничего не дало. Лишь въ четырехъ варіантахъ его «Избіенія младенцевъ» онъ прибѣгаетъ къ болѣе изощ[illegible]

[illegible] архитектурной декораціи въ залѣ [illegible] Сандро Боттичелли. [illegible] [illegible] пропорціяхъ.[20]

Вообще Сіена второй половины XV вѣка для развитія [illegible] (или шире — для развитія «сценаріи» вообще) дала очень мало, если не считать [illegible] Маттео и [illegible] картинъ Джованни ди Паоло (1403—1482) [illegible] Бенвенуто ди Джованни [illegible] Фунгаи [illegible] Вѣнчаніе Богородицы 1500 [illegible] Фонтеджюста) и Кондаретти. Многіе сіенцы въ XV вѣкѣ прибѣгали къ [illegible] фону или ограничивались условнымъ изображеніемъ неба надъ фигурами и плоскими домами подъ ними. Одинъ лишь мастеръ около 1450-хъ годовъ Франческо ди Джорджіо, родившійся въ 1439 году, архитекторъ и живописецъ, большой знатокъ перспективы, заслуживаетъ особаго упоминанія среди этого простого перечня.[21]

О Франческо мы имѣли представленіе по предѣлѣ «Исторія святого Бенедикта» въ Уффици (ранѣе приписываемой ему) и по нѣсколькимъ картинамъ въ Сіенѣ. Однако съ тѣхъ поръ, какъ ему [illegible] стали приписывать архитектурные фоны въ серіи картинъ Перуджійской Пинакотеки, изображающихъ чудеса св. Бернардина и происходящихъ изъ сакристіи Санъ Франческо аль Прато, значеніе его выросло чрезвычайно. Эти произведенія относятся къ концу 1460-хъ и къ 1470-мъ годамъ. Съ 1476 года Франческо окончательно обратился къ архитектурѣ и переселился въ Ломбардію, гдѣ онъ былъ оцѣненъ за свои труды по постройкѣ крѣпостей. Считается, что маленькія фигуры, оживляющія перспективныя композиціи, написаны его помощникомъ Нероччіо Ланди, однимъ изъ самыхъ [illegible] Сіены. Франческо, впрочемъ, самъ былъ способенъ писать картины съ фигурами. Это доказываетъ его «Коронованіе Богородицы» и «Рождество» (Академія въ Сіенѣ), въ которыхъ декораціи играютъ второстепенную роль.[22]

[20] Шубрингъ старается поставить въ связь [illegible] изображенія «Побѣдъ», находящіяся съ [illegible] [illegible] до 1471 г. См. «Monatshefte für Kstw.», 1908, стр. [illegible]

[illegible]

[illegible] 1509 году.

[illegible] Франческо ди Джорджіо Мартини [illegible] Martini in Siena [illegible] patria, IX, 1902 стр. 156; Ricci, «Opere [illegible] temp. di Fr. d. G. M.» [illegible] A. Venturi [illegible] 1913, стр. 13.

[23] Въ сіенскомъ [illegible]



[illegible]

Насъ интересуетъ не столько [illegible] въ [illegible] серіи св. Бернардина, сколько именно декораціи, относительно которыхъ [illegible] разъ не возникаетъ сомнѣнія, что [illegible]

[illegible]



*Франческо ди Джорджо и Нероччо Ланди. Одно изъ чудесъ свят[illegible]*

Франческо ди Джорджо [illegible] по себѣ [illegible] составляютъ [illegible] бленную группу, примыкающую къ архит[illegible]турно-перспективнымъ комп[illegible] ціямъ Пьеро деи Франчески и отчасти къ Б[illegible] Гоццоли. Не слѣдуетъ при [illegible] [illegible] которыхъ значительное м[illegible] [illegible] безконечно болѣе зрѣлы, нежели компо[illegible]ціи ученика фра Беато

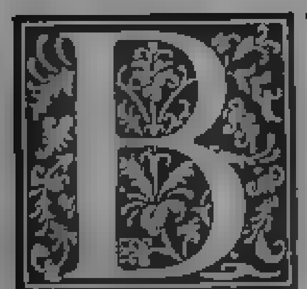
Особенное значение эти черты Франческо ди Джорджо пріобрѣтутъ для насъ, какъ только мы себѣ представимъ то впечатлѣніе, которое онѣ должны были произвести на юнаго Перуджино [illegible] въ выработкѣ его вкуса. Нынѣ принята атрибуція остальныхъ картинъ серіи св. Бернардина [illegible] фигуръ [illegible] Перуджино. Если это такъ, то Франческо ди Джорджо является какъ бы первымъ источникомъ всего того архитектурнаго [illegible], которое для насъ становится особенно яснымъ, начиная съ творчества ученика Перуджино Рафаэля. Разумѣется, [illegible] по формамъ то непомѣрно легкихъ, то тяжеловѣсныхъ [illegible] до гармоничныхъ уравновѣшенныхъ [illegible] Перуджино, Рафаэля и Перуцци, но что-то общее имъ всѣмъ [illegible] это та нѣжная сіено-умбрійская нота, та воздушность [illegible], которая является какъ бы душой этихъ измышленій и которая [illegible] суровому [illegible] насильственному стилю Микель Анджело и его школы. Однако, помимо архитектурнаго значенія, фоны Франческо ди Джорджо очаровательны прозрачностью своихъ красокъ, нѣжностью тоновыхъ отношеній (нѣчто подобное этому мы видѣли только у Бальдовинетти), наконецъ, удивительной ясностью свѣта [37].



[37] Рядомъ съ этими архитектурными фантазіями Джорджо можно поставить [illegible] Лаураны въ Берлинѣ и въ Урбино (см. иллюстрацію на стр. [illegible] 1-го тома нашей книги). Вспомнимъ [illegible] архитектурныхъ измышленій [illegible] Лаурана [illegible] прекрасное [illegible] для герцога Урбинскаго. — На [illegible] на своего [illegible] родственника, Рафаэля [illegible] мѣста.

*Лука Синьорелли. Пиръ Антихриста. Фреска въ Орвіетскомъ соборѣ.*

V



ъ Умбріи въ это же время вырабатывается художниками, выступившими съ самостоятельными работами въ 1460-хъ или въ 1470-хъ годахъ, тотъ особенный стиль живописи, который принято считать чисто умбрійскимъ. [illegible] главной чертой этого стиля является свѣтъ, то рѣзкій дневной, какъ у Синьорелли и Пинтуриккіо, то мягкій вечерній, какъ у Перуджино и его школы. Что это: результатъ ли [illegible] Пьеро [illegible] Франческа [illegible] естественный ходъ эволюціи, въ которой и творчество Пьеро является однимъ изъ этаповъ? Идетъ ли это теченіе изъ Флоренціи, или, наоборотъ, и во Флоренцію оно проникло изъ Умбріи? [illegible] Умбріи [illegible]



*Лука Синьорелли. [illegible]*

тены между собою, что мы не всегда можемъ различить источника этихъ взаимныхъ вліяній. Скорѣе всего можно предположить, что [illegible] свѣжіе идеалы давала провинція. Умбрія (при чемъ разумѣется, примѣнительно къ данной эпохѣ пренебрежительный терминъ «провинція» можно употреблять лишь съ большими оговорками, ибо культура развивалась въ то время дробно и почти всюду равномѣрно) родила самыхъ чуткихъ, разрабатывающихъ «столицы» мастеровъ Флоренціи: Фабріано, Пьеро деи Франчески, Перуджино имѣли въ себѣ много «почвеннаго», но развились они окончательно за предѣлами своей родины, и значительная часть жизни каждаго изъ нихъ протекла на берегахъ Арно.

Изъ первоклассныхъ умбрійскихъ художниковъ, годы рожденія которыхъ относятся къ серединѣ XV вѣка, старшій — Лука Синьорелли увидѣлъ свѣтъ въ Кортонѣ, унылом, пустынномъ городѣ, лежащемъ на вершинѣ высокаго холма, обвѣваемаго всѣми вѣтрами и почти лишеннаго деревьевъ[58]. Унылымъ и пустыннымъ представляется и все искусство Синьорелли. Это «умбрійскій Мантенья», это соединительное звено между суровымъ натуралистомъ Пьеро деи Франчески, при которомъ онъ одно время состоялъ помощникомъ, и «грознымъ отшельникомъ» Микель Анджело, относившимся къ Синьорелли съ большимъ вниманіемъ. Лишь въ наклонѣ головъ, въ улыбкахъ, въ нѣкоторыхъ жестахъ наблюдается еще у Синьорелли ласка и чувственность въ духѣ Фабріано, но фигуры у него бронзовыя, но складки одеждъ каменныя, неподвижныя, и весь онъ безотрадный, погруженный въ мысли о давящемъ величіи церкви, о грѣховности міра, о грозѣ предстоящаго Суда.

Понятно, что такому художнику должно быть чуждо сентиментальное отношеніе къ природѣ. Не благій духъ св. Франциска живетъ въ Синьорелли, но тревога доминиканца Савонаролы. Чаще Синьорелли клянетъ, нежели благословляетъ. Пейзажъ въ его творчествѣ не получаетъ большого развитія, но остается почти утрированно простымъ, грознымъ и схематичнымъ. Иногда, напримѣръ, въ лондонскомъ «Рождествѣ», въ «Распятіи» Флорентинской Академіи или въ «Мадоннѣ» Уффици, Синьорелли, подходя вплотную къ феррарцамъ Дзоппо, Турѣ, громоздитъ скалы, изображаетъ сожженную землю, бѣлое жестокое небо, а его умбрійская природа [illegible] картинѣ сказывается лишь въ нѣжныхъ тонахъ головъ, въ ритмѣ деревьевъ и въ тонко выписанныхъ травахъ. Иногда онъ рисуетъ руины или узкія улицы, взбирающіяся въ гору, унылыя улицы Кортоны, какъ, напримѣръ, въ образѣ «Святой Себастьянъ» въ Пинакотекѣ Читта ди Кастелло[59]. Въ знаменитой фрескѣ «Проповѣдь Антихриста» (въ Орвіето) художникъ рисуетъ среди

[58] Синьорелли родился около 1441 года. [illegible]

[59] [illegible]



отдѣленныхъ равнинъ и скалъ, такіе же пустынные города и роскошные [illegible] дворецъ. Но Синьорелли совершенно чужды мотивы родного холмистаго [illegible] межъ зеленыхъ холмовъ. Чаще же всего онъ совершенно избѣгаетъ [illegible].

Изумительны иллюстраціи Синьорелли къ Данте*. Въ чарующихъ рисункахъ Боттичелли (берлинскій Кабинетъ [illegible]) «Божественная Комедія» получила сентиментальный и женственный характеръ. Въ страшныхъ композиціяхъ Синьорелли она нашла себѣ болѣе близкій къ духу Данте комментарій. Здѣсь связь искусства Синьорелли съ Падуей пріобрѣтаетъ характеръ очевидности, и именно падуанская суровость этихъ однотонныхъ композицій и сообщаетъ имъ глубоко символическій характеръ, превращая ихъ изъ эпизодовъ въ устрашающее «предостереженіе» и «пророчество». Здѣсь и слѣда нѣтъ безпечнаго оптимизма Фабріано или «доброй» мистики Беато Анджелико. Здѣсь все угроза, безпощадный холодъ, безотрадная пустынность.

Однако не все искусство Синьорелли однородно. И у этого жестокаго, сердитаго моралиста бывали минуты, когда міръ улыбался ему или просто интересовалъ его. Вѣкъ былъ такой: слишкомъ пестро развертывалась жизнь, слишкомъ сильнымъ ключомъ била она, чтобы не увлечь и наиболѣе суровыхъ среди непримиримыхъ. Смягченіе въ искусствѣ Синьорелли сказывается двоякимъ образомъ (если не считать тѣхъ отдѣльныхъ чертъ, на которыя мы уже указывали): иногда Лука точно подражаетъ пластичности Мелоццо (яснѣе всего это сказывается въ лоретскомъ «Обрѣзаніи» и въ ракурсахъ лежащихъ фигуръ въ «Свѣтопреставленіи»), стремится передать рельефность, щеголяетъ перспективными фокусами; иногда же онъ вдругъ обращается весь къ воспѣванію «божественнаго» человѣческаго тѣла. Послѣдняя черта, наравнѣ съ его грандіозностью, сближаетъ Синьорелли съ Микель Анджело. Культъ тѣла сказывается у него то въ цѣлыхъ композиціяхъ, словно бы спеціально этому культу посвященныхъ («Воскресеніе плоти» въ Орвьето, «Царство Пана» въ Берлинѣ), то, напротивъ, этотъ культъ вторгается въ сюжеты, ничего общаго съ языческимъ идеаломъ не имѣющіе, какъ, напримѣръ, въ образахъ Божьей Матери (Уффици и Мюнхенская Пинакотека) и въ алтарномъ образѣ сакристіи собора въ Перуджіи.

Тѣло у Синьорелли остается при этомъ всегда [illegible] точно сформованнымъ изъ той же массы, изъ которой слѣплены его скалы, и не [illegible] даже и тѣни той гибкости, которую самъ суровый Мантенья сумѣлъ подъ старость передать въ своемъ «Парнасѣ». [illegible]

---

* [illegible] 1896 по 1900 г.



*Лука Синьорелли. Эпизодъ изъ житія святого Бенедикта. Аббатство Монте Оливето*

[illegible] Громадное [illegible] во взглядахъ [illegible] этого новаго [illegible] возобновленіе [illegible] особенно [illegible] и [illegible] Лук[illegible]

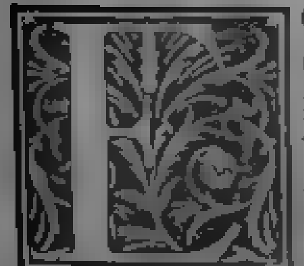
О [illegible] Синьорелли [illegible] фрески [illegible] монастырь Монте Оливето Маджоре [illegible] (1497 [illegible]) Она изображаетъ чудо, [illegible] съ двумя монахами [illegible]

въ хоромѣ. Все здѣсь исполнено самаго послѣдовательнаго реализма, а больше всего поражаетъ сѣверный, прямо голландскій эффектъ этой уходящей въ глубину и темнѣющей въ фонѣ комнаты, съ ея простецкимъ каминомъ, съ ея закоптѣлымъ деревяннымъ потолкомъ, съ ея лѣстницей, ведущей въ антресоли, и съ открытой на вольный воздухъ дверью, въ которой силуэтомъ вырисовывается фигура воина. Эта картина имѣетъ съ одной изъ фресокъ Доменико Бартоло въ сіенской больницѣ, являющейся прямо чудомъ среди условнаго въ общемъ искусства кватроченто. Вдругъ, въ противоположность всему характеру своихъ школъ, оба мастера отказались отъ полагавшихся традиціями и теоретическими знаніями и просто напросто обратились къ дѣйствительности и взяли въ ней полностью то, что въ XIX вѣкѣ стали называть «мотивами», достойными воспроизведенія. Насколько однако шагъ этотъ былъ для того времени смѣлымъ, показываетъ то, что Синьорелли, несмотря на полную и поразительную удачу, ни разу съ тѣхъ поръ уже къ нему не возвращался. Очевидно, итальянцу эпохи возрожденія этотъ пріемъ казался слишкомъ тривіальнымъ, обыденнымъ и недостаточно декоративнымъ.



*Перуджино. Передача ключей святому Петру. Фреска въ Сикст[illegible]*

## VI



[illegible] Синьорелли наводитъ [illegible] Мантеньи и Микель Андж[illegible] Перуджино, родившагося лѣтъ на пять позже Синьорелли въ умбрійскомъ городкѣ Пьеве [illegible] искусствѣ Фабр[illegible] Рафаэля и Андреа [illegible] Синьорелли [illegible] кватроченто, Перуджино [illegible]

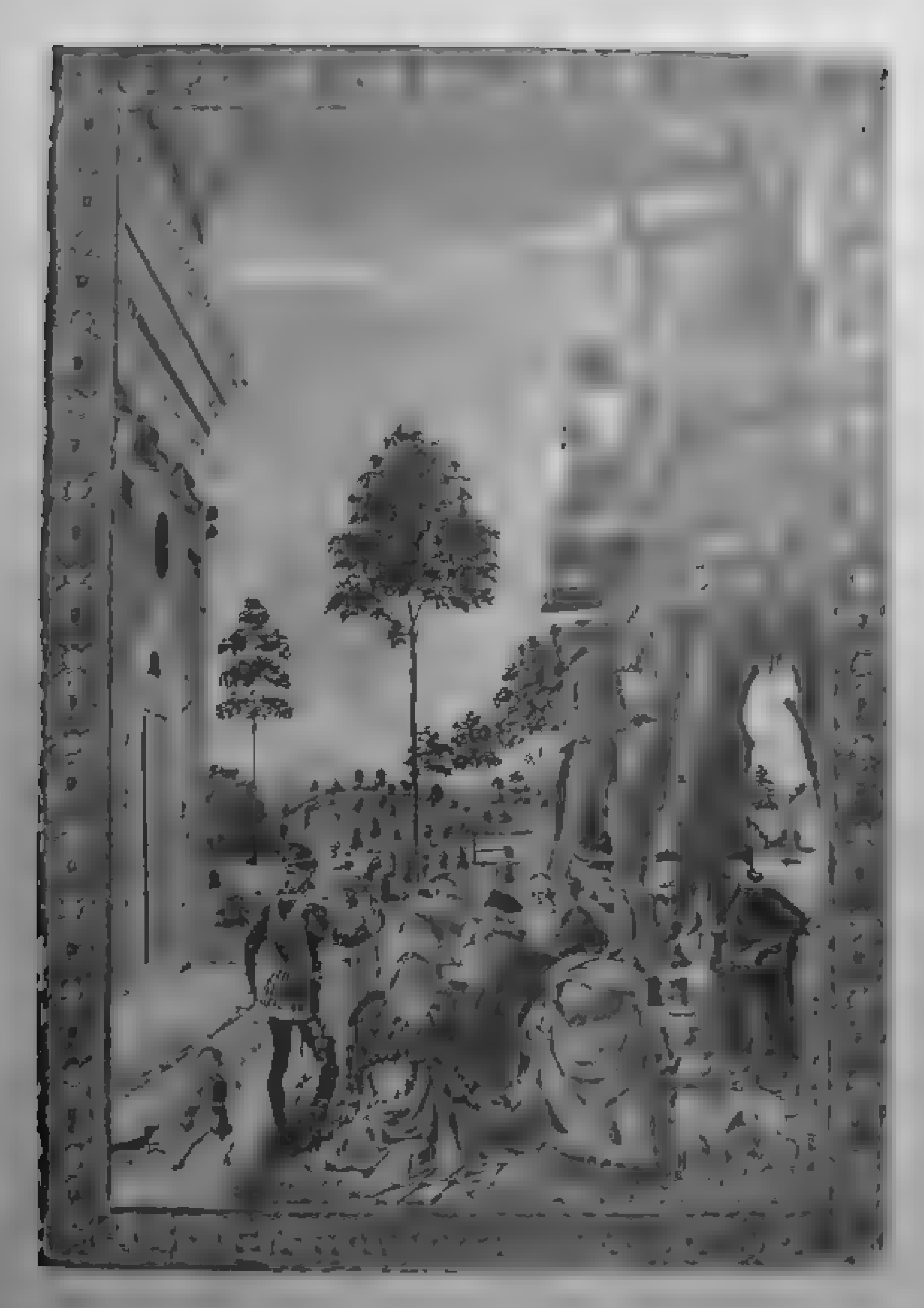
[illegible]

дать начала мудрости. Благоразумна только. За грѣхомъ слѣдуетъ кара, какъ слѣдствіе за причиною. Все ясно, все вычислено, все [illegible] предрѣшено. У Перуджино совершенно иной духъ — духъ блаженнаго мистическаго упованія на Божью милость. Для Перуджино нѣтъ ничего непоправимаго. Богъ [illegible] святые [illegible] вокругъ насъ, они скорбятъ о насъ и всегда могутъ [illegible] притти къ намъ на помощь. За грѣхомъ слѣдуетъ прощеніе, какъ вѣчное чудо милости Божьей. Синьорелли вѣритъ какъ мужчина, знакомый съ ужасами дѣйствительности, Перуджино — какъ женщина, не желающая ничего знать и не признающая логики. Кто ближе изъ нихъ ко Христу? Кто ближе къ закону Моисея? Пожалуй, Перуджино ближе ко Христу среднихъ вѣковъ, ко Христу св. Франциска. Но Синьорелли, ветхозавѣтный, грозный и неумолимый, ближе ко Христу второго пришествія, ко Христу Микель Анджело, къ лучезарному прекрасному Богу, который явится судить мертвыхъ и живыхъ.

Изъ этой характеристики ясно и отношеніе обоихъ умбрійцевъ къ природѣ. Для Синьорелли она юдоль печали, Ѳиваида, въ которой необходимо переносить тяжкія страданія, замаливая свои грѣхи передъ Богомъ-Карателемъ. Синьорелли вѣритъ въ воскресеніе плоти, но только плоти человѣческой. Ничто другое не должно возродиться. Земля, на которой появятся наши воскресшіе люди, будетъ каменной пустыней, и ничто не будетъ на ней соблазнять ихъ. Ему и въ голову не могло притти изобразить природу воскрешенной въ цѣломъ. Въ пустынѣ небесъ будутъ рѣять ангелы, въ пустынѣ земли будетъ жить и славить Бога небольшая горсточка подвижниковъ.

Пейзажъ у Синьорелли падуанскій, вѣдь въ античности Падуя больше суровой Византіи, нежели улыбчиваго, ласковаго, эллинскаго язычества. У Перуджино природа тоже не веселая. Солнце не свѣтитъ, дрожатъ хрупкія прозрачныя деревья, приникли холмы и простираются печальныя долины. Однако эта печаль сладкая, — такія слезы, какія проливаетъ Перуджино, обыкновенно облегчаютъ плачущаго. Какая-то дремотность владѣетъ искусствомъ его. Все таетъ, млѣетъ, нѣжится, все чаруетъ, точно сонъ, и весь міръ со всѣми его страданіями дорогъ Перуджино, ибо онъ остерегается дѣлать конечные выводы, не страшится, но хвалитъ, умиляется и любитъ сладко-грустный и сладко-радостный міръ Божій.

Эта женственно-сентиментальная черта въ искусствѣ Перуджино сказывается уже въ самыхъ первыхъ его работахъ [illegible]. Все полно ею — и отдѣльныя фигуры, и ихъ взаимоотношенія, и [illegible] композиціи, и въ особенности [illegible] фоны. [illegible] обстановка въ [illegible] серіи «Житіе св. Бернардина» (Перуджія) [illegible] Перуджино [illegible]



Джорджо, которому приписываютъ всѣ архитектуры этихъ замѣчательныхъ картинъ. Все же остальное дышитъ совершенно особеннымъ настроеніемъ: мягко кудрявятся стройныя деревца, ярко зеленѣютъ луга, пріютъ обѣщаютъ низкія рощи, ласкающей прохладой вѣетъ отъ полноводной рѣки, и даже не странна «падуанская» высоко взгромоздившаяся скала, имѣющая видъ скорѣе какой-то шутливой «парковой затѣи», нежели натуральнаго утеса.

Перуджино, несомнѣнно, написаны также и исполненныя благородной граціи фигуры на картинахъ той же серіи «Исцѣленіе слѣпого» и «Исцѣленіе бѣсноватой»[1]. Но ему ли принадлежатъ въ нихъ архитектурные фоны или же это произведеніе Франческо ди Джорджо, остается невыясненнымъ. Если допустить, что они принадлежатъ Перуджино, то ему же придется приписать и замѣчательную декорацію въ «Исцѣленіи безплодной»: грандіозный недостроенный весь бѣлый съ бронзой дворецъ, черезъ арки котораго виденъ рѣдчайшій въ средне-итальянской живописи эффектъ вечерней зари. Надо впрочемъ замѣтить, что въ послѣдней картинѣ дѣйствующія лица несомнѣнно принадлежатъ чопорной кисти сіенца (Нероччо?) и, слѣдовательно, участіе Перуджино ставится подъ сомнѣніе, ибо сіенецъ-фигуристъ скорѣе всего прибѣгнулъ бы къ сотрудничеству архитектора-соотечественника Франческо ди Джорджо.

Кѣмъ бы ни были писаны перечисленныя здѣсь и выше картины, художественное значеніе ихъ сводится именно къ декораціямъ, тогда какъ фигуры на нихъ, очень тонко нарисованныя, очень элегантно костюмированныя, въ сущности служатъ лишь стаффажемъ. Самые эпизоды разсказаны очень условно, безъ драматической изобрѣтательности. Иное въ этихъ эпизодахъ прямо даже трудно понять, такъ запутано изложеніе, и даже главное дѣйствующее лицо ихъ — самъ св. Бернардинъ, — теряется среди толпы воиновъ, синьоровъ и пажей. Въ этихъ умбрійскихъ картинахъ 1470-хъ годовъ живетъ то же суетное свѣтское начало, которое выражается въ фрескахъ Беноццо Гоццоли или позже, въ произведеніяхъ Гирландайо и Карпаччіо. Но кромѣ того здѣсь поражаетъ зрѣлость техники. Въ перспективныхъ построеніяхъ не встрѣчается ошибокъ, а замѣчается лишь извѣстная «неловкость» въ пользованіи теоретическими знаніями. Что же касается архитектуръ, то онѣ сочинены съ изумительнымъ чисто-музыкальнымъ чувствомъ пропорцій. Есть что-то необычайно изысканное въ этихъ чередованіяхъ круглыхъ и прямыхъ линій и въ этихъ легкихъ орнаментахъ.

Нынѣ отдали Перуджино и замѣчательное «Поклоненіе волхвовъ» въ Перуджинской галлереѣ[2]. За авторство Перуджино говоритъ [illegible]

[1] На картинѣ «Чудо съ [illegible]» [illegible] Перуджино приписываютъ [illegible] фигуру [illegible] на первомъ планѣ [illegible] картина писана [illegible] Перуджино [illegible] можно заключить, что [illegible]

[2] [illegible]



[illegible]

[illegible] фигуръ, нѣжной святость ликовъ и въ особенности пейзажъ. Въ сери[illegible] св. Бернардина Перуджино находится еще подъ чужимъ вліяніемъ [illegible] Пьеро [illegible] Франческа [illegible] его [illegible]

этого художника. Считали, что [illegible] тела. Теперь оказывается, что Фьоренцо ровесникъ Перуджино [illegible] его, и, сообразно съ этимъ открытіемъ, [illegible]

«Поклоненіе волхвовъ» мы уже видимъ немало фигуръ, къ которымъ ... такъ, съ тѣмъ ... которой не ... творческой мысли превращается въ какой-то шаблонъ. Въ этихъ далахъ бесслѣдно исчезли всякая угловатость, всякая рѣзкость и, кромѣ того, здѣсь очень чувствуется то, что юный художникъ уже ... Замѣчательно, какую роль начинаетъ играть зелень: травой покрыты мѣловые холмы и вся поверхность земли, всюду виднѣются кустарники ..., а на фонѣ ... желтѣющаго неба вырисовываются отдѣльныя деревья, то букетами-шапками, то мягкими остріями. Мастерски передаетъ Перуджино отблескъ воды и умѣетъ пользоваться этимъ эффектомъ, чтобы придать всему впечатлѣніе свѣжести. Онъ избѣгаетъ вычурныхъ фантастическихъ формъ и любитъ мотивы, заимствованные прямо у природы: ряды холмовъ, стелющихся мягкими волнами, а въ глубинѣ — синѣющія на свѣтломъ горизонтѣ величественныя очертанія Альпъ. Иногда и у него мы встрѣчаемъ «мантеньевскія» громожденія, но эти камни кажутся такими мирными и лѣсными, что не страшно подойти къ нимъ. Они никому не угрожаютъ, а скорѣе сулятъ пристанище, защиту.

Въ 1480 году Перуджино вмѣстѣ съ флорентинскими художниками Боттичелли, Гирландайо и Росселли былъ приглашенъ въ Римъ расписывать Сикстинскую капеллу въ папскомъ дворцѣ.* Здѣсь онъ создалъ шесть фресокъ (больше, чѣмъ кто-либо изъ его товарищей), но три изъ нихъ должны были впослѣдствіи уступить мѣсто «Страшному Суду» Микель Анджело, и лишь «Крещеніе», «Обрѣзаніе сыновъ Моисея» и «Врученіе ключей» сохранились до нашихъ дней. При этомъ въ первой и второй замѣтно сотрудничество Пинтуриккіо, въ третьей мастеру помогалъ Бартоломео делла Гатта. Композиція всѣхъ трехъ картинъ во всякомъ случаѣ принадлежитъ Перуджино, и какъ будто всецѣло ему принадлежатъ и пейзажи на нихъ. Фоны того же характера, что и въ «серіи св. Бернардина», но уже исчезла всякая робость, все ученическое; формы пріобрѣли зрѣлость, полноту, и въ цѣломъ замѣтно проведеніе твердой воли.

Въ «Обрѣзаніи» фонъ образуютъ зеленые холмы, вздымающіеся въ самомъ центрѣ картины въ видѣ утеса, украшеннаго букетомъ тонкихъ деревьевъ. Ближе, непосредственно за главными дѣйствующими лицами, тянутся къ небу стройныя деревья разнообразной формы и среди нихъ араукаріи и тонкія пальмы. Справа холмы уходятъ нѣжными линіями въ глубину. Н... какъ

* Вѣроятно, Перуджино уже былъ знаменитъ въ это время не только благодаря работамъ въ [illegible] 1479 году. [illegible] Перуджино [illegible] утверждаетъ, что онъ — ученикъ Верроккьо и [illegible] товарищъ по ученію Винчи. Однако этому [illegible] Перуджино [illegible] 1472 году онъ значится въ качествѣ мастера [illegible] Пьеро деи Франчески, третьи отстаиваютъ, что на него [illegible] во Флоренціи. Но все это [illegible]



*Пьетро Перуджино. Распятіе. Императорскій Эрмитажъ.*

«Крещенія» кроме, слѣва хотя и справа скала, поросшая группами деревьевъ, въ глубинѣ городъ и долина. Самая сцена крещенія происходитъ въ мѣстности, лишенной особой характеристики Іордана: скорѣе небольшая [illegible] или ручеекъ. Наконецъ, прекраснѣйшая декорація служитъ фономъ для сцены «Врученія ключей», едва ли не прекраснѣйшей картинѣ XV вѣка въ Сикстинской.

Особенно поражаетъ въ этой фрескѣ искусство перспективы. Перуджино съумѣлъ подчинить ваяніе декоративнымъ цѣлямъ. Линія горизонта взята довольно высоко надъ головами фигуръ, по всѣ первый и средній планъ [illegible] [illegible]-мощеной площадью, на фонѣ которой отчетливо выдѣляются фигуры. Въ глубинѣ возвышаются великолѣпныя зданія, придающія всему [illegible] и

торжественность: восьмиугольный купольный храмъ и по сторонамъ двѣ античныя арки. Наконецъ, позади этихъ сооруженій открывается обычный перуджиновскій видъ на зеленые плоскіе холмы, на изящныя, дрожащія деревья и на долину рѣки.

Симметричность этой композиціи, безспорно, вызываетъ представленіе о чемъ-то еще примитивномъ, наивномъ. «Неестественна» эта ровная площадь, похожая на комнатный полъ, неестественъ высокій горизонтъ. Однако то увѣренное мастерство, съ которымъ все это исполнено, наводитъ на мысль, что наивность эта не есть что-либо непроизвольное и безотчетное, а что художникъ остался, съ полнымъ пониманіемъ того, что онъ дѣлаетъ, при старой схемѣ, доставшейся ему отъ Пьеро деи Франчески, Лауранны, Франческо ди Джорджо и другихъ «старшихъ». Ему эта схема представилась наиболѣе подходящей для даннаго случая.

Дѣйствительно, именно эта невѣроятность обстановки сообщаетъ цѣльность и вмѣстѣ съ тѣмъ какую-то особую убѣдительность фрескѣ. «Врученіе ключей» теряетъ характеръ иллюстраціи къ Евангелію, но пріобрѣтаетъ значеніе отвлеченнаго символа какой-то церковной литургіи. Даже невниманіе обступающихъ Христа и Петра зрителей подчеркиваетъ эту символичность, удаляя изъ картины всякій драматическій элементъ. Въ сосѣднихъ фрескахъ Боттичелли все живетъ, борется, всюду замѣтны столкновенія враждующихъ началъ, тамъ церковь воинствующая. Здѣсь церковь, нашедшая безмятежный покой, торжествующая и уже близкая къ тому, чтобы закоснѣть въ новой обрядности, въ новомъ «византизмѣ» [45].

Дальнѣйшее творчество Перуджино остается безъ развитія. Попадаются болѣе удачныя и менѣе удачныя произведенія, болѣе жизненныя и менѣе жизненныя, болѣе красочныя и болѣе вялыя, но уже не чувствуется въ нихъ движенія, эволюціи. Искусство Перуджино — прелестный, обсаженный райскими деревьями прудъ, но воды въ немъ стоячія и постепенно глохнущія. Все тусклѣе и тусклѣе становятся въ этомъ прудѣ отраженія, все менѣе и менѣе вѣрны они. И это въ одинаковой степени касается какъ фигуръ, такъ и пейзажныхъ фоновъ. Въ распоряженіи Перуджино всего пять-шесть типовъ, столько же позъ и столько же «декорацій». Эти шаблоны онъ комбинируетъ на всѣ лады, заботясь лишь о томъ, чтобы удовлетворить заказчиковъ тщательностью исполненія.

Шаблоны декорацій у Перуджино слѣдующія: описанная нами зеленая

[45] Вазари сохранилъ свѣдѣнія о [illegible] Перуджино. [illegible] признавать возможность загробной жизни и разныхъ [illegible] противъ того нельзя себѣ представить, чтобы въ [illegible]



*[illegible]*

[illegible] съ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible][9]
портикъ на четырехугольныхъ [illegible] [illegible] то кельей св. Бернарду
[illegible] руиной въ «Ро[illegible]ествѣ», то Гробомъ Господнимъ [illegible] храмомъ, то двор

[illegible]

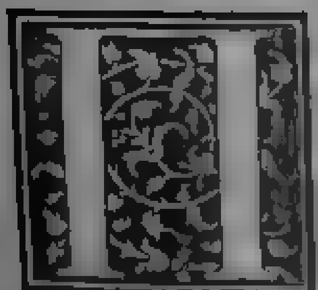
[illegible] Марiя и [illegible] «[illegible]енiя М[illegible] [illegible] и зодчихъ [illegible] монументальный храмъ въ родѣ того, который [illegible] сикстинской фрескѣ постоянно [illegible] [illegible] [illegible] картинѣ «Обрученiе Марiи» въ [illegible] (эту картину теперь охотно приписываютъ подражателю Перуджино [illegible]). Необходимо отмѣтить, что «скалистые» пейзажи украшаетъ городъ несомнѣнно германскаго характера и что «зеленый» характеръ пейзажа Перуджино также не безъ североитальянскаго оттѣнка и часто совершенно опредѣленно напоминаетъ Беллини. Изъ всѣхъ схемъ удачнѣе всего пользуется Перуджино «долиною» и «портикомъ», иногда связывая оба въ одно прекрасное цѣлое, какъ напримѣръ въ мюнхенскомъ «Видѣнiи святого Бернарда». Въ этихъ случаяхъ мастеръ достигаетъ и поразительной выпуклости, предвѣщающей тѣ изумительные эффекты, которыми такъ умѣло пользовался впослѣдствiи его ученикъ Рафаэль, комбинируя архитектурные и пейзажные мотивы.

Въ свое время Перуджино пользовался громаднымъ успѣхомъ. Вся жизнь его протекла въ поѣздкахъ по разнымъ городамъ Италiи (онъ побывалъ въ 1494 году и въ Венецiи), всюду его звали для исполненiя часто очень значительныхъ работъ. Свою постоянную резиденцiю своей школы онъ имѣлъ въ Перуджiи и во Флоренцiи, и мало-по-малу онъ превратился въ какого-то «поставщика» собственнаго творчества, поручая ремесленное исполненiе картинъ инымъ ученикамъ. Перуджино былъ въ полномъ смыслѣ слова моднымъ художникомъ конца XV вѣка, а для «провинцiи», для удаленныхъ отъ главныхъ центровъ мѣстъ онъ оставался таковымъ и въ началѣ XVI вѣка.



*Пинтуриккіо. Благовѣщеніе (1501 г.). Церковь Santa Maria Maggiore въ Сп[illegible]*

## VII



[П]очти [illegible] Перуджино [illegible] его учениковъ. Бернардино [illegible] Перуджино [illegible] Пинтуриккіо, что по русски можно перевести словомъ «маляришка» [1]. [illegible] въ продолженіе нѣсколькихъ вѣковъ, Пинтуриккіо [illegible] затѣмъ его «открыли» нѣмецкіе назарейцы, [illegible] Перуджино [illegible]

[1] На то, что Пинтуриккіо [illegible] Перуджино [illegible] Вазари [illegible] Мариано [illegible] Перуджино [illegible]

[illegible] же время Пинтуриккіо [illegible] самыми [illegible][18], [illegible] благодаря тому, что его творенье является точно сказочной [illegible] книжкой добраго стараго времени. Это время воскресаетъ въ образахъ Пинтуриккіо съ какой-то ребяческой ясностью и непосредственностью. У него мы видимъ не души тѣхъ далекихъ предковъ, души, оставшіяся для него непроницаемыми, но ихъ сущность, близкую и къ нашимъ суетнымъ интересамъ.

Пинтуриккіо былъ маленькимъ, глуховатымъ, невзрачнымъ человѣчкомъ, и все это, вѣроятно, держало его на извѣстномъ разстояніи отъ жизни, которая могла казаться ему тѣмъ болѣе радостной и завидной. Искусство Пинтуриккіо необычайно для своего времени, поверхностно, оно даже поверхностнѣе свѣтскаго искусства Карпаччіо. Ни одной драматической ноты мы не встрѣтимъ у него. Все здѣсь праздникъ, все улыбка — та милая, но чуть мучительная улыбка, что застываетъ на губахъ глухихъ, старающихся не подать вида, что они не слышатъ. Искусство Пинтуриккіо замкнуто, какъ камера-обскура, въ которой художникъ, никѣмъ не тревожимый, видитъ всѣ «церемоніи» жизни и всю ея малопонятную для него, но занимательную пантомиму. Героевъ у Пинтуриккіо не найти, но его искусство привлекаетъ симпатіи за «тихій нравъ». Въ свое время художника, вѣроятно, ласкали, чтили, всячески способствовали его благосостоянію, и душа его была исполнена какимъ-то ровнымъ расположеніемъ ко всему и ко всѣмъ. Если въ оптимизмѣ Перуджино есть слезливость сентиментализма, то въ оптимизмѣ Пинтуриккіо не найти и оттѣнка какого-либо серьезнаго чувства.

Въ исторіи пейзажа Пинтуриккіо могъ бы занимать первенствующее мѣсто, какъ авторъ первыхъ «чистыхъ» пейзажей въ Италіи, если бы эти пейзажи, украшавшіе залы Ватиканскаго Бельведера, дошли до насъ[19]. Но мы только читаемъ о нихъ, и возможно, что эти чистые пейзажи были просто декоративно трактованными полуфантастичными ведутами, чѣмъ-то условнымъ и неинтереснымъ.

Впрочемъ, самый фактъ появленія такихъ пейзажей очень значителенъ. Вѣроятно, его слѣдуетъ ставить въ связь какъ съ проснувшимся культомъ природы (вспомнимъ о «пикникахъ» папы Пикколомини), такъ и съ куль-

---

былъ его ученикомъ» «Archivio di Società Romana di storia patria», II, 1879, стр. 481). Эти указанія подтверждаются «стильно-критическимъ» изученіемъ произведеній Пинтуриккіо, и для [illegible] «художественнаго происхожденія» его [illegible] является совершенно [illegible] [illegible] Флоренціи [illegible] которая во [illegible] проблематично.

[18] [illegible] ди Бетто ди Біаджо, прозванный Il Pinturicchio, родился около 1454 г., умеръ въ 1513 г. [illegible] Antonio Cadilo [illegible]

серіи «Les grands artistes» [illegible] affreschi del P.», Roma, 1897 [illegible] d'Agen «Le peintre [illegible] Ricci «P.», Perugia, 1912. Послѣдній авторъ приписываетъ исполненіе картинъ въ «серіи св. Бернардина» [illegible] Пинтуриккіо.

[19] [illegible] XV [illegible]



*Пинтурикіо. Погребеніе святого Бернардина (1492 г.). Церковь Арачели въ Римѣ.*

тамъ древности, выказывавшимся во второй половинѣ XV вѣка на каждомъ шагу и требовавшимъ отъ живописцевъ свидѣтельствъ ихъ знанія древняго зодчества. Рѣдкая картина теперь обходится безъ архитектурнаго пейзажа, безъ арки, колонны, куска античной стѣны, обломковъ скульптуры; въ модѣ также и «реконструкціи» античныхъ зданій по литературнымъ источникамъ. Въ частности, Пинтурикіо въ декоративныхъ ландшафтахъ могъ задаться цѣлью представить современникамъ то, что они читали у древнихъ писателей о Лудіѣ, о Деметріи и о другихъ древнихъ пейзажистахъ. Извѣстныя намъ пейзажныя фрески древнихъ не были еще тогда открыты, но вполнѣ возможно, что были найдены въ руинахъ античныхъ бань и дворцовъ другія аналогичныя картины, до нашего времени не дошедшія и въ свое время послужившія образцами художникамъ.

Если мы теперь обратимся къ сохранившемуся творенію Пинтурикіо, то мы увидимъ, что это не что иное, какъ [illegible] искусства Перуджино. Особенное вниманіе Пинтурикіо обращаетъ вообще на всю «постановку» своихъ [illegible], на костюмы дѣйствующихъ лицъ, на декораціи и аксес-

гуры. Но всякая отдѣльная черта здѣсь выдаетъ свое происхожденіе отъ Перуджино, при чемъ все, какъ въ общемъ замыслѣ, такъ и въ подробностяхъ, уступаетъ прототипу. Эта «постановка» Пинтурикіо грубѣе постановки Перуджино[70]. Въ то же время она, пожалуй, и декоративнѣе. Настоящая сила Перуджино — въ его станковыхъ картинахъ, и порой геніальная [illegible] «Передачи ключей» являются исключеніемъ въ фресковой живописи мастера. Напротивъ того, настоящая сила Пинтурикіо въ стѣнныхъ композиціяхъ, которыми онъ умѣетъ удивительно обогатить и развеселить предоставленныя подъ его убора помѣщенія. Каждая фреска Пинтурикіо въ отдѣльности нѣчто довольно пустое, где крайне наивное и условное. Однако, въ общемъ эффектѣ яркія краски, обиліе золота и изощренная орнаментика, которой онъ любитъ окружать свои главные сюжеты, производятъ чарующее впечатлѣніе. Стоитъ перешагнуть порогъ высокаго и свѣтлаго библіотечнаго зала при Сіенскомъ соборѣ, какъ сразу исполняешься какого-то сказочнаго настроенія, точно попадешь на праздникъ, устроенный для милыхъ, ласковыхъ дѣтей, точно слышишь веселую музыку и вдыхаешь садовые ароматы. И все это благодаря именно декораціямъ въ фрескахъ Пинтурикіо, тогда какъ фигуры въ нихъ оставляютъ посѣтителя равнодушнымъ.

Особенной эволюціи и въ творчествѣ Пинтурикіо нельзя отмѣтить. Въ цѣломъ оно ровно и полно безмятежнаго настроенія. Къ раннимъ его картинамъ относится «Поклоненіе волхвовъ» въ палаццо Питти, гдѣ чаруетъ одинаково-бурый перуджиновскій пейзажъ съ «искусственной» пещерой слѣва и съ сѣрыми домами справа. Вѣроятно, около 1480 г. въ свитѣ Перуджино Пинтурикіо попадаетъ въ Римъ. Здѣсь онъ помогаетъ учителю въ писаніи фресокъ «Обрѣзаніе» и «Крещеніе» (пейзажъ послѣдней, можетъ быть, принадлежитъ цѣликомъ ему), и здѣсь же онъ исполняетъ первую большую самостоятельную работу — роспись капеллы Буфалини въ церкви Арачели. Лучшая среди прелестныхъ фресокъ этого цикла — «Погребеніе св. Бернардина» — воспроизводитъ декорацію «Передачи ключей», но въ менѣе строгомъ стилѣ и съ добавленіями, которыя лишаютъ ее ритма и величія. Въ 1492 г. Пинтурикіо достается роспись комнатъ пресловутаго Александра VI Борджіа въ Ватиканѣ. Эта декорація — шедевръ мастера, и опять-таки главное достоинство ея не драматизмъ въ передачѣ эпизодовъ, не характеристика дѣйствующихъ лицъ, а общій «богатый» характеръ всего и, главнымъ образомъ, красивые декоративные фоны, въ которыхъ схема Перуджино повторена съ какимъ-то уклономъ въ сторону «свѣтскости».

Для склонности Пинтурикіо къ роскоши характерно, что въ фрескахъ апартаментовъ Борджіа онъ часто, по примѣру венеціанцевъ, лѣпитъ нѣкоторыя детали и даже изображенія цѣлыхъ архитектурныхъ [illegible]

[70] [illegible] пейзажъ въ луврской картинѣ «Аполлонъ и Марсій» [illegible] говорящія за авторство Перуджино (если не Рафаэля) [illegible]



ковъ (напримѣръ башню, фонтанъ, тріумфальную арку) вычурными и не чуждается, гдѣ только возможно, богатить свои картины позолотой. Краски его густыя, глубокія, точно миніатюры, [illegible] рельефныхъ частей и золота. Тѣмъ не менѣе все при этомъ имѣетъ [illegible] видъ, скорѣе всего благодаря его недостаточнымъ для времени знаніямъ перспективы, что, впрочемъ, не вредитъ коврово-декоративному смыслу его композиціи.

Въ большинствѣ случаевъ мастеръ разсказываетъ главный сюжетъ (изъ легендъ св. Варвары, св. Сусанны, св. Себастіана) въ видѣ сцены, разыгранной на первомъ планѣ. Сейчасъ позади онъ ставитъ какую-нибудь крупную архитектурно-декоративную деталь*), а за нею раскидываетъ обычный умбрійскій пейзажъ съ его зелеными холмами, кудрявыми прозрачными деревьями и игрушечными скалами, среди которыхъ онъ и помѣщаетъ классическіе памятники (Колизей и другія развалины на «Св. Себастіанѣ», арку на «Диспутѣ св. Екатерины»). Въ сущности «вкусъ» у Пинтуриккіо тотъ же, что у Фабріано, Пизанелло и Гоццоли, только нѣсколько утонченный. Интеллектуально Пинтуриккіо стоитъ, пожалуй, даже ниже каждаго изъ нихъ, но вообще въ это время живопись повсемѣстно въ Италіи сдѣлала столь значительные шаги впередъ, что, на поверхностный взглядъ, произведенія нехитраго декоратора превосходятъ созданія его предшественниковъ.

Въ 1501 г. Пинтуриккіо занятъ фресками въ Спелло. Здѣсь, между прочимъ, онъ пишетъ прелестное «Благовѣщеніе», въ которомъ повторяетъ обычный у Перуджино портикъ на граненыхъ столбахъ, но эту схему онъ разукрашиваетъ сверху до низу сложными арабесками. Характерна для его болѣе наивнаго вкуса несуразность задняго плана: садикъ съ наивными плетнями (такіе же плетни онъ изображаетъ и въ саду Сусанны, искушаемой старцами), ажурная ограда на столбахъ съ аркой посреди, дальше — харчевня на большой дорогѣ, замокъ, горы. Все это сопоставлено безъ объединяющей архитектоники, безъ всякой внутренней необходимости и съ очень приблизительной перспективой. Пинтуриккіо считалъ, однако, этотъ свой трудъ настолько значительнымъ, что помѣстилъ на стѣнѣ подъ полкой съ утварью (писанными en trompe l'oeil) свой портретъ въ рамкѣ съ дощечкой, снабженной своимъ именемъ.

---

*) Пинтуриккіо былъ знакомъ съ венеціанскимъ искусствомъ. Это доказываютъ встрѣчающіеся на его картинахъ изображенія [illegible] и въ одной изъ фресокъ — цѣликомъ повторенный [illegible] Джентиле Беллини. Фреска съ «Мученіемъ св. Себастіана» [illegible] во время своего пребыванія въ Умбріи и въ Маркахъ; къ тому же въ 1488—1490 годахъ самъ Мантенья расписывалъ Ватиканскій Бельведеръ, впослѣдствіи разрушенный. Но [illegible] врага Савонаролы, [illegible] Александра VI. [illegible]



Изъ всѣхъ этихъ огромныхъ ансамблей Пинтуриккіо [illegible] комнатъ Александра VI въ Ватиканѣ и фресокъ въ Сіенской Библіотекѣ болѣе нагляднѣе и цѣльнѣе послѣдняя серія. [illegible] цемъ въ 1503—1509 годахъ [illegible] можно смотрѣть въ немъ [illegible] Пинтуриккіо [illegible] каждую изъ возложенныхъ на него задачъ. [illegible] онъ украсилъ внутренніе виды той или иной церкви, здѣсь онъ расписалъ [illegible] монументомъ двумъ папамъ сіенцамъ [illegible] (принявшему имя [illegible]) и такимъ образомъ его предку знаменитому Энеа Сильвіо Пикколомини, вступившему на папскій престолъ подъ именемъ Пія II. Важнѣйшие эпизоды изъ жизни послѣдняго и разсказаны на фрескахъ Либреріи.

Что касается внутренняго содержанія, то и эти фрески не отличаются отъ другихъ произведеній мастера. Столь же поверхностно, какъ и въ отношеніи къ религіознымъ темамъ, Пинтуриккіо трактуетъ на сей разъ недавнее прошлое. Тамъ обычные его типы должны представлять святыхъ и пророковъ, здѣсь тѣ же коротышки представляютъ свѣтскихъ лицъ, изъ которыхъ нѣкоторые были еще живы въ тѣ дни, когда писались фрески. Тѣ же костюмы, тѣ же лица, жесты, вся осанка, тоже всѣмъ одинаково присущее совершенно ребяческое [illegible] и при этомъ все тотъ же праздничный духъ.

Лишь одна изъ фресокъ выпадаетъ изъ этого общаго безмятежнаго настроенія — это первая справа отъ оконъ. Надъ моремъ только что разразилась страшная гроза, черныя тучи продолжаютъ проливать [illegible] вѣтромъ потоки. Черезъ эту густую массу просвѣчиваютъ очертанія отдаленнаго острова. Отъ тучи къ городу (Таламоне) протягивается радуга. Это очень смѣлая для времени задача, мало того, какъ будто единственный примѣръ подобной смѣлости, если не считать «Потопа» Учелло, написаннаго 70 лѣтъ до того, и нѣкоторыхъ миніатюръ. Но «серьезно» оцѣнить все же трудно и эту фреску Пинтуриккіо: слишкомъ она исполнена легко и [illegible]. Хороши тучи, небо, дождь, но городъ нарисованъ по [illegible] схемѣ, далеко отстоящей отъ великолѣпныхъ изображеній городовъ у нидерландцевъ, венеціанцевъ или у Перуджино[1], а первый планъ совершенно не связанъ со вторымъ и вслѣдствіе этого картинѣ недостаетъ органической цѣльности.

Въ другихъ сюжетахъ сіенскаго цикла постановочная задача Пинтуриккіо болѣе шаблонна. Первый планъ составляютъ аркады то [illegible] комнаты, то внутренности церкви (Св. Петра) съ толпами [illegible]. За этими аркадами разстилаются симметричные, шаблонные дали или дворцы.[2] Зато заслуживаетъ [illegible] обрамленія всѣ карнизы Либреріи [illegible] архитектурныхъ [illegible]

[1] [illegible]

и лишь частью дѣйленныхъ) аркадъ, искусно умолзающихъ [illegible] нихъ каждой отдѣльной композиціи хотя и здѣсь примитивамъ Пинтуриккіо [illegible] стоя въ томъ, что для каждаго звена этихъ аркадъ взята особая точка зрѣнія и особая высота горизонта вслѣдствіе чего, при мадѣиненъ [illegible] [illegible] неѣрной по отношенію къ сосѣднимъ. Кромѣ [illegible] мастеръ, вредитъ чрезмѣрная ясность и отчетливость всего. Никакого намека на воздушную перспективу на ступенчатость заднихъ плановъ. Все равномѣрно [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]



*Фьоренцо ди Лоренцо. Рождество Христово. Пинакотека въ Перуджіи.*

## VIII



ЕЛОЦЦО, Синьорелли, Перуджино и Пинтуриккіо исчерпываютъ въ своемъ творчествѣ художественное достояніе Умбріи XV вѣка. Зная ихъ, [illegible] знаешь все, что могла [illegible] и что дала эта нѣжная мечтательная, бо[illegible] [illegible] тами, но нѣсколько вялая по темпераменту школа. Однако, для полноты картины нужно упомянуть здѣсь еще о [illegible] честѣ нѣсколькихъ художниковъ второго разряда. [illegible] нихъ примыкаетъ къ характерной школѣ Перуджи [illegible] это Фьоренцо [illegible] Заррино да Пистойа, Джанбатиста Бати [illegible] Марко [illegible] и [illegible] Джорджо [illegible] ближе всего подходящій къ Пинтуриккіо [illegible] [illegible] свою связь съ болѣе суровыми [illegible]



[illegible] Италіи съ ея поэтами, гдѣ только [illegible] Перуджи [illegible] Франческо и [illegible]. Среди послѣднихъ художниковъ [illegible] внушительную фигуру Марко Пальмеццано.

Фіоренцо ди Лоренцо[1], имя котораго мы нѣсколько разъ уже упоминали, былъ на время провозглашенъ историками живописи [illegible] и вдохновителемъ Перуджино. Нынѣ, отмѣчая въ немъ оттѣнокъ извѣстнаго архаизма, видятъ въ Фіоренцо скорѣе товарища [illegible] умбрской школы. [illegible] и Фіоренцо имѣютъ нѣкоторыя общія черты [illegible] съ тѣми падуанцами, которые, въ родѣ Кривелли или Никколо [illegible] Фолиньо, смягчили и разукрасили мантеньевскія формулы. Пейзажъ въ «Рождествѣ» Фіоренцо (галлерея въ Перуджіи) задуманъ совершенно въ духѣ жесткихъ сценаріевъ, измышленныхъ Коссой, и лишь нѣжные, тщательно выписанные цвѣточки на первомъ планѣ выдаютъ, какъ и на картинахъ Синьорелли, умбрское происхожденіе этой картины[2], крупный образъ «Мадонны» (самъ же) напоминаетъ Мантенью или любого скварчониста. Надо, впрочемъ, сказать, что съ тѣхъ поръ, какъ у Фіоренцо отняли (чтобы отдать ихъ Перуджино) картины «серіи св. Бернардина» и еще многое другое, — личность этого художника сдѣлалась болѣе, чѣмъ загадочной. Вазари не упоминаетъ о немъ вовсе, и это также скорѣе указываетъ на незначительность его роли въ общей эволюціи искусства. Будь она значительнѣе, ее не забыли бы всего лѣтъ двадцать послѣ смерти мастера, который умеръ въ февралѣ 1522 года.

Спанья и Манни — рабскіе подражатели Перуджино. У перваго нельзя, впрочемъ, отнять извѣстнаго декоративнаго чувства, выражающагося особенно въ пейзажахъ, повторяющихъ схемы Перуджино, но съ еще большимъ уклономъ въ сторону поверхностнаго шаблона[3]. Композиціи, фигуры, выраженія и сценаріумъ Перуджино повторяетъ и Манни (напримѣръ, въ образѣ «Всѣхъ Святыхъ» Перуджійской Пинакотеки), но и онъ мертвитъ формулы своего прообраза и часто превращается въ совершенно рутиннаго иконописца.

Восхитительныя, полныя радостной сказочности картины создали еще тѣ умбрійскіе мастера, которые избрали своей спеціальностью роспись свадебныхъ ларей. Лучшія картины съ такихъ «кассоне» хранятся въ Лондонской галлереѣ и во многихъ частныхъ собраніяхъ Англіи, по два характерныхъ

---

[1] [illegible] 1904 [illegible]

[2] Надо, впрочемъ, замѣтить, что до послѣд[illegible] картина [illegible] Перуджино [illegible] 1487 [illegible] 1504 [illegible] Фіоренцо уже [illegible] 1472 [illegible] [illegible] Фіоренцо не позже, чѣмъ въ 1547 [illegible]

[3] [illegible] «Музыка Святыхъ» [illegible] Одною ея фигуръ уже единогласно [illegible]



[illegible]

ванно имѣются и въ Эрмитажѣ. Эти нѣкоторые [illegible] занятые исключительно декоративной задачей художники обращали большое вниманіе и на пейзажную сторону своихъ картинъ и умѣли извлекать прелестные орнаментальные эффекты изъ сопоставленія всѣхъ излюбленныхъ въ то время схемъ, частью мѣстнаго, частью флорентинскаго, частью нидерландскаго происхожденія [7].

Пальмеццано [8], бывшій лѣтъ на двѣнадцать моложе Перуджино и лишь года на два моложе Пинтуриккьо, примыкаетъ, однако, къ художникамъ болѣе примитивнаго стиля — къ Мелоццо да Форли и даже къ падуанцамъ и къ феррарцамъ. Его куполъ въ Санъ Біаджо въ Форли повторяетъ въ общихъ чертахъ композицію, разсчитанную на обманъ зрѣнія, его учителя Мелоццо въ Лорето. Въ другихъ своихъ фрескахъ и картинахъ Пальмеццано также, главнымъ образомъ, старается передать выпуклость, корпусность. Онъ любитъ плафонные ракурсы и «кулиссы», способствующія иллюзіи. Иныя его картины болѣе всего интересны по декораціямъ, тогда какъ фигуры всегда нѣсколько кукольны.

Одна изъ лучшихъ картинъ Пальмеццано «Благовѣщеніе» находится въ Форлійской Пинакотекѣ. Сцена происходитъ подъ арками портика, покоящагося на круглыхъ цвѣтного мрамора колоннахъ съ превосходно вычеканенными коринѳскими капителями. Марія сидитъ за деревяннымъ [illegible]

---

[7] Къ эрмитажнымъ картинамъ [illegible] случай неоспоримый. [illegible]

[8] Марко Пальмеццано родился въ 1456 г. въ Форли [illegible] Мелоццо [illegible] 1487 по 1497 [illegible] Въ 1495 г. Пальмеццано [illegible] Венеціи [illegible] Форли [illegible]

...[illegible] формъ передними съ [illegible]. ... [illegible] подъемную арку открывается видъ на пейзажъ еще падуанскаго типа съ [illegible] скалы съ часовней, мимо которой ведетъ дорога къ городу [illegible] горныхъ цѣпей [illegible] ... [illegible] холмомъ значительно [illegible] остального и напоминаетъ мягкость пейзажей Беллини и другихъ венеціанцевъ [59].

Антоніаццо Романо, другой ученикъ Мелоццо, остается покамѣстъ не вполнѣ выясненной личностью. Достовѣрныя его Мадонны рисуютъ его намъ какъ соперника Пинтуриккіо въ передачѣ тихой, нѣсколько робкой мотивировки. Но кромѣ того Антоніаццо приписываются болѣе значительныя и обособленныя произведенія. Если онъ, а не Мелоццо, авторъ строгаго и прелестнаго «Св. Севастіана» въ галлереѣ Корсини, то это говоритъ за то, что Антоніаццо былъ изумительно чуткимъ и въ то же время удивительно смѣлымъ красочникомъ. Свѣтящееся нѣжной серебристостью тѣло юнаго мученика выдѣляется почти плоскимъ и какъ бы прозрачнымъ пятномъ на фонѣ зеленаго неба и густыхъ красокъ пейзажа съ синими горами. Фрески въ абсидѣ базилики Св. Креста въ Римѣ повторяютъ отчасти мотивы, знакомые намъ изъ произведеній Пинтуриккіо (которому онѣ раньше и приписывались), но дѣйствительно и фигуры здѣсь болѣе энергичны, нежели изнѣженные персонажи любимца Ватикана, да и пейзажъ какъ-то вычурнѣе, причудливѣе. Къ сожалѣнію, полнаго представленія объ этой загубленной реставраціей росписи имѣть нельзя [60].

Чтобы закончить наше изслѣдованіе умбрійской живописи въ XV в., необходимо еще упомянуть серію фресокъ съ исторіей св. Бенедикта въ монастырѣ Санъ Северо въ Неаполѣ, считающуюся нѣкоторыми изслѣдователями произведеніемъ умбрійскихъ художниковъ. Здѣсь пейзажи играютъ такую же роль, какъ на фрескахъ Пинтуриккіо въ Сіенской Либреріи: это скорѣе «пейзажи съ фигурами», нежели фигуры съ пейзажами. Но отъ стиля Пинтуриккіо они отличаются болѣе свободными формами. Фрески эти написаны въ самомъ началѣ чинквеченто, однако широкіе пріемы ихъ декораціи (особенно въ сценѣ «Поступленія Бенедикта въ монахи») напоминаютъ чуть ли не манеру, которую ввелъ въ моду фламандецъ Поль Бриль въ концѣ XVI-го вѣка. Замѣчательно мѣсто, которое здѣсь отведено деревьямъ, и та особенность, что они уходятъ за края картины, играя такимъ образомъ роль отрѣзающей кулисы не только съ боковъ, но и сверху.

---

[59] Красивые пейзажи мы находимъ у Пальмеццано за его картиной «Распятіе» въ Уффици [illegible] ... [illegible] ... [illegible] Беллини [illegible]

[illegible] ... [illegible]

[60] Вспомнимъ, что одновременно, т. е. въ первой [illegible] XVI [illegible] ... [illegible] въ «Крещеніи» музея въ Бреттѣ.



Вообще [illegible] фрески [illegible] [illegible] [illegible]

Не [illegible] даже вопросъ, имѣемъ ли мы передъ собой дѣйствительно [illegible] живописца [illegible] [illegible] Антонио де Солярио [illegible] у Вертгеймера въ Лондонѣ и въ Неаполитанскомъ музеѣ [illegible] Судя [illegible] убѣдительна [illegible] хотятъ въ этихъ неаполитанскихъ фрескахъ видѣть произведенія [illegible] болонской школы, къ которой намъ и нужно теперь обратиться[63].



[62] [illegible] стр. 129 и сл.

[63] Неаполитанская живопись [illegible] XV в. [illegible]

*Лоренцо Коста. Аллегорическое изображение двора [illegible] д'Эсте. Парижъ. Лувръ.*

# IX



Болонскую школу XV-го вѣка можно разсматривать или въ связи съ феррарской или въ связи съ умбрийской школой.* Сначала она [illegible] къ Феррарѣ и оттуда получаетъ своихъ учителей, но затѣмъ (приблизительно въ 1480-хъ годахъ) происходитъ переломъ и съ тѣхъ поръ Болонья склоняется въ сторону живописи [illegible] Перуджино. [illegible] умилённый [illegible], и лишь въ краскахъ, въ сочности и яркости колорита [illegible] обнаруживаетъ свое родство съ Феррарой и съ Венецией. Съ присоединениемъ [illegible] Болоньи къ прочимъ папскимъ областямъ [illegible] болонская и умбрийская [illegible]

* См. [illegible] изд. 1824 [illegible] т. IV, стр. [illegible]

живописи становится еще понятнѣе, по прелестн[illegible] вообще локальныя особенности живописи этихъ школъ [illegible] рились подъ вліяніемъ художественныхъ [illegible] ства», изъ Флоренціи и Рима.

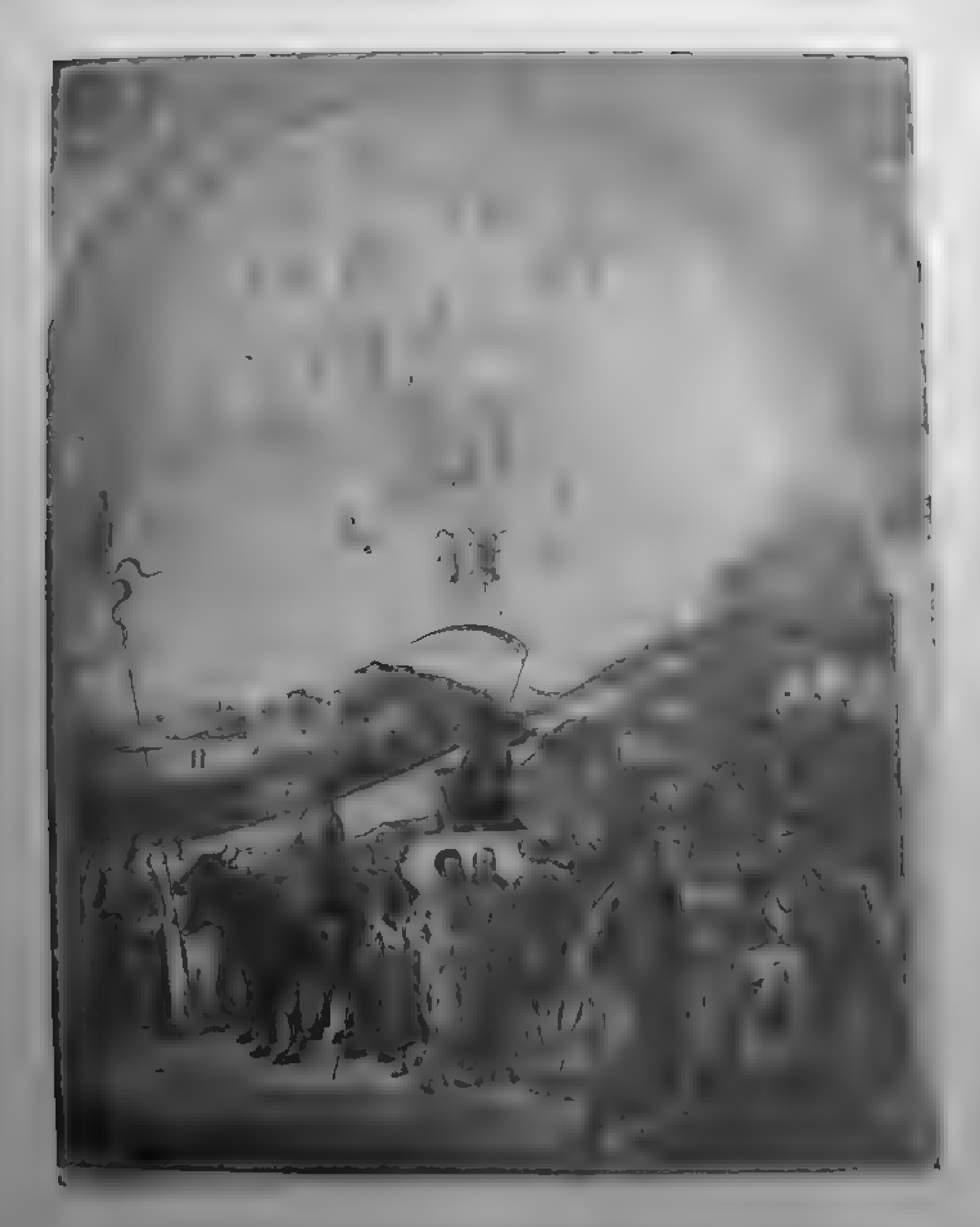
Трое изъ самыхъ значительныхъ феррарскихъ живописцевъ [illegible] довольными малой оцѣнкой на родинѣ, переселились въ Болонью. Въ 14[illegible] перебрался сюда мощный рѣзкій Франческо Косса, нѣсколько [illegible] Роберти и юный еще Лоренцо Коста. Въ Болоньѣ эти художники нашли себѣ поддержку въ членахъ семьи властелиновъ города Бентиволіо. Ко[illegible] лился въ 1483 г. и совершенно обжился въ Болоньѣ, пробывъ здѣсь [illegible], и сдружившись съ живописцемъ и золотыхъ дѣлъ мастеромъ Ф[illegible]. Въ открытой обоими художниками школѣ-мастерской перебывало [illegible] сотъ учениковъ, и одна эта цифра свидѣтельствуетъ о значительности Болоньи, какъ художественнаго центра.

Первыя намъ извѣстныя работы Косты — росписи, украшающія [illegible] Бентиволіо въ церкви Санъ Джакомо, носятъ еще вполнѣ феррарскій характеръ. Особенно это сказывается на двухъ картинахъ, слѣва изображающихъ «Триумфъ жизни» и «Триумфъ смерти», согласно излюбленнымъ въ то время аллегорическимъ поэмамъ Петрарки. Кукольныя деревянныя черствыя фигуры, разставленныя въ однообразномъ порядкѣ, изображаютъ самые триумфы, а надъ ними все въ тѣхъ же жесткихъ, точно изъ дерева рѣзанныхъ формахъ рисуются земная и загробная жизни.

Впечатлѣніе какой-то рѣзьбы въ деревѣ или въ камнѣ производятъ и пейзажи на этихъ картинахъ. Мраченъ пейзажъ уже въ картинѣ «Жизнь», но совершенно безотраденъ пейзажъ въ картинѣ «Смерть». Здѣсь падуанско-феррарская формула явилась, какъ нельзя болѣе, къ мѣсту. Общей пейзажной схемѣ соотвѣтствуютъ краски, тусклыя, унылыя, черновато-зеленыя и сѣрыя, среди которыхъ прямо жуткое впечатлѣніе производитъ темное пятно колесницы, запряженной черными быками и имѣющей въ видѣ фигуры триумфатора скелетъ.

Насупротивъ этихъ картинъ, [illegible] темнотой, но имѣющихъ благодаря своему тусклому тону видъ фресокъ, [illegible] семейный портретъ всѣхъ членовъ семьи Бентиволіо [illegible] трона Мадонны. Несомнѣнно, эта картина написана Костой [illegible] Триумфовъ, ибо здѣсь звучатъ другія ноты, болѣе жизнерадостныя [illegible] пріятная гармонія. Особенно выдѣляются [illegible] и темно-фіолетовыя краски [illegible] Прелестенъ самый [illegible] въ которомъ [illegible] Коста достигаетъ большого [illegible]

* Послѣ 1506 г. Коста жилъ при Мантуанскомъ дворѣ. См. Gruyer op. cit., т. II стр. 185, и его же статью въ «Grande encyclopédie», статья Fr[illegible] [illegible]



*Лоренцо Коста. Тріумфъ смерти (1488 г.). Церковь San Giacomo Maggiore въ Болоньѣ*



[illegible] съ дракономъ [illegible] Боргезе въ Римѣ.

[illegible] гробницы [illegible] цеволяеть [illegible] продолжая ту же архитектурно-декоративную затѣю [illegible] своего перар[illegible] гдѣ въ стѣну вставлен[illegible] ный (скульптурный) монументъ одного изъ Бентиволіо. Къ подобному же фокусу мастеръ прибѣгаетъ въ «Благовѣщеніи» (соборъ Санъ Петроніо), которое онъ рисуетъ происходящимъ на мраморной площадкѣ съ тянущимися по сторонамъ ея граціозными портиками въ характерѣ Перуджино. Въ глубинѣ открывается чисто-умбрійскій пейзажъ — зеленый и привѣтливый, съ городомъ германскаго типа на берегу рѣки*.

Вліяніе Франчіи на Косту въ портретѣ семьи Бентиволіо и въ этомъ «Благовѣщеніи» уже очевидно. Въ серіи же фресокъ, написанныхъ Костой (въ 1506 г.) сообща съ Франчіей [illegible] св. Цециліи, [illegible] феррарца и болонца сказывается въ полной мѣрѣ. Неузнаваемыми становятся, сравнительно съ фресками капеллы Бентиволіо, пейзажи Косты. [illegible] фоны его товарища. Они исполнены какой-то [illegible] развязности, свободы [illegible] Соотвѣтственно съ пейзажами, измѣнились и фигуры. Формы ихъ еще суховаты, [illegible] имѣютъ въ себѣ нѣчто [illegible] позы [illegible] а выраженія полны умиленія. Фрески разсказываютъ печальную исторію о св. Цециліи и ея несчастномъ супругѣ [illegible]

* Надо замѣтить, впрочемъ, что авторство Косты относительно этой картины, а также двухъ другихъ въ той же капеллѣ — [illegible] Косты и Франчіи.



[illegible]

подъ дуновеніемъ этой благостыни голая земля одѣлась въ мягкую [illegible] и расцвѣла зелеными кустами.

[illegible] составлялъ фонъ двухъ картинъ [illegible] Изабелла [illegible] Мантуѣ [illegible] 1490 г.) [illegible] кабинетъ были [illegible] Перуджино, Мантенья и Беллини [illegible]

этихъ работахъ, исполненныхъ лучшими мастерами своего времени [illegible] рое [illegible] изображенія [illegible] и истинно любовнаго искусства [illegible].

Несомнѣнно, что изъ всѣхъ трехъ мастеровъ, приглашенныхъ Изабеллой, самымъ могучимъ былъ Мантенья. И все же не онъ [illegible] двухъ другихъ своимъ стилемъ, а напротивъ, въ его «Парнасѣ» чувствуется дуновеніе той [illegible] нѣги, пресыщающей и разслабляющей нѣжности, которое составляетъ основу творчества Перуджино и которому уже совершенно отдался Коста. Послѣднему досталось закончить оставшуюся неоконченной за смертью великаго Андреа картину «Смерть Прокриды» (нынѣ въ [illegible] залахъ Лувра) и написать цѣликомъ, согласно прецизнымъ указаніямъ самой Изабеллы, аллегорическое изображеніе ея двора въ видѣ царства музъ (Лувръ). Та и другая картины получили у Косты умбрійскій характеръ и представляются нѣжными, ярко-зелеными пейзажами, въ которыхъ фигуры играютъ роль стаффажа. Даже въ картинѣ, начатой Мантеньей, съ величайшимъ трудомъ выискиваешь остатки, характерные для суроваго падуанца.

Кому былъ обязанъ Коста перемѣной въ своей живописи? Зная его дружбу съ Франчіей, зная очень цѣльное до однообразія выдержанное искусство послѣдняго, не остается сомнѣнія, что именно Франчіа сыгралъ въ развитіи Косты роль такого смягчающаго вліянія*. Однако и Франчіа не представляется истиннымъ иниціаторомъ того, что мы называемъ болонскимъ стилемъ конца XV-го и начала XVI-го вѣка. Слишкомъ много въ немъ чертъ, указывающихъ на впечатлѣніе, произведенное работами Перуджино и другихъ умбрійцевъ. При этомъ почти все говоритъ за то, что мастеръ принялся за живопись довольно поздно. Намъ неизвѣстны работы Франчіи до 1490-хъ годовъ (родился онъ въ 1450 г. и былъ, слѣдовательно, лѣтъ на шесть моложе Перуджино), но уже въ первыхъ его картинахъ, выдающихъ еще въ нѣкоторыхъ чертахъ суровую выправку Падуи и Феррары (предполагаютъ, что его первымъ наставникомъ въ живописи былъ черствый скварчіонистъ Дзоппо), Франчіа обнаруживаетъ и несомнѣнныя особенности умбрійскаго характера. Перуджино могъ бы подписаться подъ кусочкомъ мягкаго, тонущаго въ свѣтѣ и въ испареніяхъ пейзажа, что раскидывается позади фигуры св. Стефана (галлерея Боргезе въ Римѣ), да и «падуанскія» пещеры кажутся здѣсь не чѣмъ-либо суровымъ и мрачнымъ, но, напротивъ того, сулятъ подъ сводъ своихъ тучныхъ и [illegible] покрововъ пріютъ и отдохновеніе. Къ небу тянутся хрупкія [illegible] деревца, вдали же свѣтится спокойное озеро, расположенное у [illegible] холмовъ.

---

* См. J. A. Calvi «Memorie della vita e delle opere di Francesco Raibolini detto il Francia». Bologna 1812. [illegible]



*Франческо Франча. Бракосочетаніе святой Цециліи. Ораторіумъ святой Цециліи въ Болоньѣ*

Въ рядѣ большихъ образовъ М[illegible] собранныхъ изъ разныхъ [illegible] въ Болонской Пинакотекѣ, зависимость Франчіи отъ Перуджино сказывается и въ архитектурныхъ деталяхъ портикахъ и перистиляхъ, въ которыхъ мастеръ группируетъ свои персонажи. Въ то же время здѣсь особенно сильно [illegible] Прекрасный [illegible] болѣе германскій [illegible]



*[illegible] Вѣнчаніе святыхъ Валеріана и Цециліи. Ораторія святой Цециліи въ Болоньѣ.*

вающія изъ-за рощи съ деревьями, уходящими подъ верхній край картины, составляетъ не только фонъ, но какъ бы самый смыслъ картины. «Св. Георгій убиваетъ дракона» въ Римскомъ музеѣ Корсини [*]. Всѣ лица имѣютъ плаксивый мягкій характеръ, а краски — темный оттѣнокъ. Еще одинъ шагъ — и эта болонско-венеціанская мягкость Франчи превратится въ приторность феррарца Гарофало.

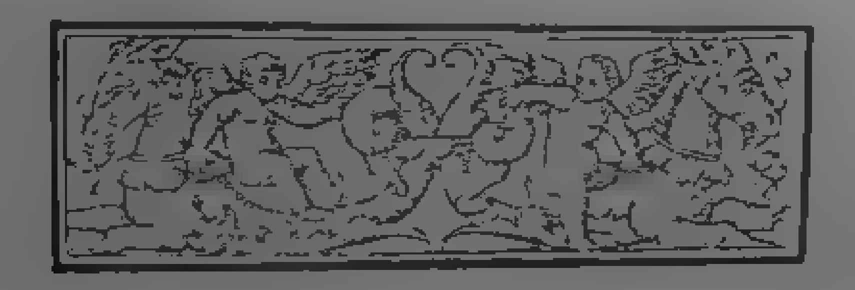
Съ 1500 г. Франча, достигнувъ пятидесятилѣтняго возраста, совершенно овладѣваетъ мастерствомъ. Онъ находитъ окончательное выраженіе своему идеалу [illegible]

[*] Прежняя атрибуція этой картины Эрколе ди Джуліо Гранди теперь почти всѣми оставлена.

[illegible] Мадонна [illegible] 1500 [illegible]

[illegible] Мадонна Армитэджа [illegible] 1500 года находится въ [illegible] галерея. Послѣдняя картина считается [illegible] однѣ высокія вычурныя бѣлыя горы [illegible] озера, полей и голубыхъ холмовъ [illegible] чисто живописномъ смыслѣ.

Въ фрескахъ Франчіа, коими онъ [illegible] нутый выше Ораторіумъ св. Цециліи [illegible] важными фонами на фрескахъ Сальваторе [illegible] бенной ясностью это та же [illegible] въ [illegible] къ холмистымъ покрытымъ зеленью мотивамъ. Въ [illegible] характерѣ какъ фрески Косты и Франчіа исполнены и остальныя стѣнныя картины въ этой церковкѣ, писанныя учениками обоихъ мастеровъ Каторого, Амико Аспертини и Тамароччи[*]. Особенно красивъ пейзажъ съ двумя соединяющимися рѣками на фрескѣ «Цецилія передъ префектомъ» работы Каторого и полный весенней тишины зеленый сельскій видъ въ фрескѣ «Вѣнчаніе святыхъ Валеріана и Цециліи» того же мастера.



*) [illegible] Франчіа [illegible] 1507 [illegible]

Доменико Гирландайо. — [illegible]
Санъ Джиминіано

X



ОБРАТИМСЯ снова къ Флоренціи. Среди разнообразныхъ и славныхъ ея художниковъ нами еще не былъ упомянутъ одинъ изъ прекраснѣйшихъ живописцевъ истекшаго [illegible] середины вѣка — Доменико Бигорди, по прозвищу Гирландайо.[1] Родившись въ 1449 году [illegible] сорока четырехъ лѣтъ, оставилъ по себѣ творенія, изумляющія своею обширностью. Потому-то долго [illegible] Доменико считался авторомъ всѣхъ работъ [illegible] до послѣдняго [illegible]

[illegible]





*Доменико Гирландайо. Святой Іеронимъ въ своей кельѣ. Фреска (1480 г.) въ церкви Оньиссанти во Флоренціи.*

мени подъ его именемъ [illegible] видимую часть въ этомъ [illegible] двумъ его братьямъ — Давидо и [illegible] детто и даже частью ихъ помощни[illegible] Бартоломео Ди Джованни, Майнарди и другимъ. Но, какъ бы то [illegible] настоящей душой мастерской, создавшей все, что носитъ собирательное названіе «Гирландайо», слѣдуетъ считать попрежнему Доменико; сами современники видѣли именно въ немъ вдохновителя и руководителя данной группы художниковъ, удостоившейся самыхъ почетныхъ заказовъ и самаго громкаго успѣха въ цвѣтущей художествами Флоренціи.

Если Боттичелли представляетъ собой трагическую душу эпохи, борющуюся между соблазнами новаго времени и святыми завѣтами старины, а Перуджино является какъ бы типомъ религіознаго оппортунизма своей эпохи, то Гирландайо есть самое ясное изъ выраженій въ искусствѣ тогдашней житейской смѣтливости, не знающей ни мукъ сомнѣній, ни противорѣчій и чуждой вообще какого-либо мистическаго погруженія. Живопись Боттичелли показываетъ силу средневѣковой церкви [illegible] борьбы [illegible] героическое [illegible] проклятіи и пророчествъ отступленіе передъ натиском [illegible] новымъ временемъ [illegible]. Живопись Гирландайо [illegible] рѣе именно эту побѣду міра: вводитъ чисто-свѣтское міросозерцаніе въ самую «святую святыхъ», но дѣлаетъ это безъ всякаго насилованія, безъ [illegible] хитрѣній, просто и со скромной сдержанностью, свидѣтельствующей о сознаніи огромной своей силы.

Не съ Гирландайо начинается проникновеніе свѣтскаго начала въ религіозную живопись [71]. Оно началось еще съ дней Аньоло Гадди и Спинелло Аретино. Многое сдѣлано въ этомъ смыслѣ — и даже очень смѣло, почти дерз[illegible] [illegible] Однако, никогда еще это сопряженіе искусства не носило такого простого

[illegible] 1888 стр. [illegible]

въ «Rivista d'Italia», 18[illegible] [illegible] кой, если не считать [illegible]

утвердительнаго характера, не обладало такой устойчивостью и ясностью, а главное такой прелестью художественнаго совершенства. У Беноццо [illegible] у Пьеро многое можно поставить на счетъ ихъ «примитивности», ихъ [illegible] и прямо неумѣнія. Имъ нужно было слишкомъ многому учиться, и въ заботахъ о рѣшеніяхъ научно-теоретическихъ задачъ легко было [illegible] бы забыть о религіозномъ смыслѣ тѣхъ заданій, что были поручены имъ. Не такъ у Гирландайо. Въ сущности, этотъ художникъ принадлежалъ къ [illegible] тѣхъ, кто красавецъ въ полномъ смыслѣ слова, знающій о своемъ ремеслѣ такъ много и такъ твердо, что знанія эти не прорываются впередъ, а какъ-то скромно скрываются за общей естественностью и простотой. И вотъ въ этомъ простомъ, зрѣломъ искусствѣ отсутствіе религіозной души имѣетъ иное значеніе, нежели въ искусствѣ «бури и натиска», въ юномъ еще искусствѣ первой половины кватроченто.

Въ первомъ дошедшемъ до насъ трудѣ Гирландайо, въ фрескахъ Колледжаты Санъ Джиминьяно, изображающихъ житія св. Фины и св. Августина, мастеръ продолжаетъ начатую работу Гоццоли и примыкаетъ къ послѣднему нѣкоторыми особенностями своего стиля. Это тѣ же сборища очень спокойныхъ актеровъ среди тѣхъ же спокойныхъ декорацій. Но какая разница въ исполненіи между ученикомъ Фра Беато и ученикомъ Бальдовинетти! У одного все имѣетъ ребяческій характеръ — какъ приземистыя деревянныя фигуры съ безучастными лицами, такъ и неправдоподобныя по пропорціямъ архитектуры позади нихъ. У самаго дома св. Моники начинается море, а въ кельѣ ея такъ тѣсно, что пришлось бы шагать черезъ кровать, чтобы пройти изъ одной половины комнаты въ другую. У Гирландайо декораціи получаютъ вполнѣ правдоподобный характеръ, и мало того, гдѣ только можно, онъ показываетъ свой тончайшій архитектурный вкусъ, свою любовь къ простору, свое изумительное пониманіе ритма.*

Въ 1480-мъ году мы находимъ Гирландайо въ Римѣ, занятого росписью одновременно съ другими флорентинцами и умбрійцами Сикстинской капеллы. Онъ уже знаменитъ и считается однимъ изъ первыхъ мастеровъ вѣка. Здѣсь онъ пишетъ «Призваніе апостоловъ» — и въ этомъ произведеніи мастеръ уже рѣзко отличается отъ своихъ товарищей [illegible] корпусностью, массивностью и даже [illegible]. [illegible] на фрескахъ Перуджино, но тамъ

[illegible]

[illegible]



[illegible]

[illegible] же есть игра въ линіяхъ, въ ритмическомъ расположеніи массъ [illegible] примѣръ въ фигурахъ, [illegible] на площади [illegible] Врученіи ключей. У Гирландайо же все встало и стоитъ такъ, что есть даже въ этомъ стояніи нѣчто сонливое, застерѣвшее, сразу говорящее о томъ, что здѣсь передъ нами не темпераментный художникъ, не восторженный мистикъ, а лишь знающій свое дѣло разумный и дѣловитый ремесленникъ. Подобно фигурамъ [illegible] и [illegible], широко раскинутый, но не привольный и лишенный [illegible] пейзажъ: ряды возвышенностей слѣва и справа, полноводная рѣка (скорѣе озеро) между ними, группы деревьевъ и [illegible] берегамъ.

По возвращеніи на родину (въ 1482 г.), Гирландайо заваливаютъ заказами; изъ этого одного видно, какъ онъ пришелся по вкусу дня, какъ онъ отвѣчалъ требованіямъ флорентинскаго общества. [illegible]

рены, можно сказать, что всѣ фрески Гирландайо въ сущности [illegible] ціи» то лишенныя всякаго настроенія, то отражающія какое-то барственное настроеніе «счастливыхъ дней» Лоренцо Великолѣпнаго.

Какъ въ фрескахъ капеллы Сассетти въ церкви Santa Trinita (1481—1485) мы видимъ городскія площади, иногда имѣющія прямо характеръ портретно списанныхъ съ натуры[1], или же придуманные портики и палаццо. Но всѣ эти фоны, превосходно нарисованные и построенные въ правильной перспективѣ (иногда лишь чрезмѣрно поднятъ горизонтъ), не имѣютъ большого значенія и остаются лишь частями того декоративнаго цѣлаго, которое подъ предлогомъ изображенія житія св. Франциска передаетъ въ цѣломъ живописномъ циклѣ всевозможныя сборища знатныхъ флорентинцевъ, частью на улицахъ родного города, частью въ ихъ новыхъ мраморныхъ и просторныхъ дворцахъ.

На картинѣ 1485 г. «Рождество Христово» (Флорентинская Академія) принято указывать, какъ на отраженіе того впечатлѣнія, которое произвелъ на флорентинскихъ художниковъ «Алтарь Портинари» Гуго ванъ деръ Гуса, прибывшій во Флоренцію лѣтъ десять до того, и дѣйствительно, реалистическое изображеніе пастуховъ справа на этой картинѣ и нѣкоторыя детали указываютъ, что Гирландайо здѣсь пробовалъ подойти къ реализму Гуса. Однако именно на этой же картинѣ лучше всего убѣждаешься, какая пропасть лежала между міросозерцаніемъ нидерландца и случайнаго его послѣдователя-флорентинца. Реализмъ Гуса весь пропитанъ мистикой. Это нѣчто подобное реализму Достоевскаго, какъ бы иллюстрація положенія, что «нѣтъ ничего фантастичнѣе дѣйствительности». Гирландайо подошелъ къ своей задачѣ проще и поверхностнѣе. Онъ написалъ красивые этюды съ людей и животныхъ, скомбинировалъ это, согласно нѣкоторымъ требованіямъ церковныхъ каноновъ, но остался совершенно равнодушнымъ къ сути изображеннаго сюжета. И для него дѣйствительность была наставницей, но вглядѣться въ нее, угадать ея сокровенный смыслъ — онъ не сумѣлъ. Вспомните хотя бы «декорацію» Гуса, то холодное сизое утро, жутко и празднично блѣднѣющій востокъ, тотъ хлѣвъ, всю ту «окрестность» таинственнаго мѣста, гдѣ родился Спаситель, съ ея насторожившимися оголенными деревьями, и сравните это съ тѣмъ, что видишь у Гирландайо, съ этими нарядными коринѳскими столбами, которыми щеголяетъ его первый планъ, съ этимъ образцово скопированнымъ античнымъ саркофагомъ, съ этимъ пейзажемъ, что «склеенъ» безъ особенной даже выдумки изъ всевозможныхъ мотивовъ[1]!

На пышной картинѣ «Поклоненіе волхвовъ» (1488 г.) въ церкви госпиталя «Дельи Инноченти» Гирландайо осложняетъ композицію, строитъ высо-

---

[1] На одной изъ этихъ фресокъ находится, напримѣръ, (довольно вольное) изображеніе Лоджіи деи Ланци



ки павильонъ на изукрашенныхъ столбахъ — и развертывается позади широкій пейзажъ съ озеромъ, городами и горами. И все же, какъ ни затѣйливо и ни нарядно все это, и оно писано безъ убѣдительности. Святые во время ея точно позируютъ для «церемоніи», при чемъ кажется, что имъ дѣла нѣтъ до сущности событія, въ которомъ они принимаютъ хоть многознаменательное участіе.

Шедевромъ Гирландайо и одной изъ высшихъ точекъ «вегетативнаго» періода «золотого вѣка» считается знаменитая роспись капеллы за хоромъ (coro) въ церкви доминиканцевъ Santa Maria Novella. Заключая въ 1485 году контрактъ съ заказчиками этой работы, съ членами знатной семьи Торнабуони, братья Гирландайо обязывались представить «фигуры, зданія, лагери, города, горы, холмы, долины, воды, камни, одежды, животныхъ, птицъ, звѣрей всевозможныхъ породъ». И одинъ этотъ дѣловой параграфъ договора стоитъ пространной характеристики какъ творцовъ-художниковъ, такъ и всего того времени. Какъ становится понятнымъ послѣ этого взрывъ Савонаролы, эта послѣдняя судорога умирающаго средневѣковья, эта послѣдняя, уже почти безнадежная попытка повернуть общество снова къ спасенію въ церкви! Самыя церкви стали теперь уже какими-то пристанищами мірской суеты. Какъ заказчикамъ, такъ и художникамъ было важно, чтобы въ такомъ общедоступномъ мѣстѣ, какъ церковь, все говорило о роскошной свѣтской жизни, о богатствѣ и великолѣпіи. Читая теперь этотъ контрактъ, невольно представляешь себѣ, какъ обѣ стороны, подписывая его, должны были обмѣниваться улыбками, радуясь въ ожиданіи того, что возникнетъ на стѣнахъ знаменитаго храма въ назиданіе потомству и въ вѣчную о себѣ славу.

Если бы все, что дошло до насъ отъ XV вѣка, пропало, исчезла бы вся литература, все искусство, всѣ архивные документы, но остались бы однѣ эти фрески въ церкви Santa Maria Novella, то уже изъ нихъ мы могли бы вполнѣ ознакомиться съ тѣмъ временемъ, — по крайней мѣрѣ, съ тѣмъ, какъ выглядѣло то время. Мы увидѣли бы и типы улицъ, и типы храмовъ, и типы комнатъ Флоренціи 1490-хъ годовъ, Флоренціи Гирландайо. Правда, душа этихъ дней, рыдающая въ твореніи Боттичелли, умиляющаяся въ твореніи Перуджино[*], осталась бы для насъ неразгаданной. Мы поняли бы, почему Лоренцо могъ быть названъ Великолѣпнымъ, почему постройка дворца аристократа Строцци представлялась дѣломъ, въ которомъ были заинтересованы всѣ граждане Флоренціи; мы вообразили бы себѣ тѣ пиры и турниры, тѣ комедіи и балы, которые служили наравнѣ съ церковными службами развлеченіемъ для изображенныхъ Гирландайо статныхъ, одѣтыхъ въ парчу дамъ и тщеславныхъ, облаченныхъ въ пурпуръ патриціевъ. Но мы не поняли бы, почему

[*] Перуджино любитъ тоже эти портальцы, но у него они имѣютъ не характеръ какой-то «садовой затѣи», какъ у Гирландайо, а скорѣе некого-то «временнаго» храма или часовни.



*Доменико Гирландайо. Встрѣча Маріи со святой Елисаветой. Фреска въ церкви Santa Maria Novella во Флоренціи.*

явился Савонарола, кого онъ могъ увлечь, заразить, подвинуть на отчаянное выступленіе, на рискъ жертвовать всѣмъ благосостояніемъ и даже жизнью.

Гирландайо часто характеризуютъ, какъ великаго реалиста, но на самомъ дѣлѣ это не совсѣмъ вѣрно, ибо и у него реализмъ выражается лишь мѣстами, особенно въ лицахъ и костюмахъ, тогда какъ во всемъ остальномъ онъ слишкомъ преслѣдуетъ декоративныя цѣли, чтобы его творчество являлось какимъ-либо непосредственнымъ отраженіемъ дѣйствительности. Мы скорѣе видимъ «тонъ» и «стиль» флорентинской жизни въ послѣдніе годы XV в., нежели точное отраженіе этой жизни. Эта черта его творчества нашла себѣ свое выраженіе и въ пейзажѣ. «Ведуты» съ натуры въ его произведеніяхъ рѣдкость, и почти ничто не производитъ впечатлѣнія перенесеннаго въ картину этюда. Нѣтъ у него и изысканно реалистическихъ затѣй въ освѣщеніи или исканій передать какое-либо настроеніе. Не болѣе реальны декораціи Гирландайо и на фрескахъ Santa Maria Novella; онѣ всѣ сочинены для даннаго случая, но, правда, сочиненія эти согласованы со вкусами дня. Покои евангельскихъ лицъ могли бы служить образцами для флорентійскихъ

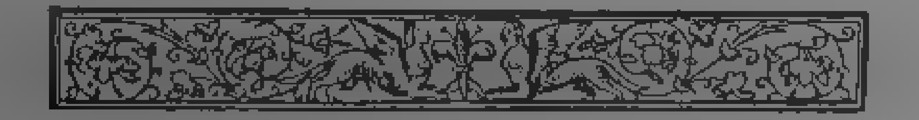
[illegible]

[illegible]

дворцовъ; іерусалимскій храмъ задуманъ въ стилѣ церкви Микелоццо, Брунелески и Майяно.

Характерно для Гирландайо и то, что изъ четырнадцати сюжетовъ, покрывающихъ боковыя стѣны «хора», лишь три происходятъ въ открытой мѣстности и одинъ — на улицѣ, гдѣ-то у городской стѣны («Встрѣча Маріи съ Елизаветой»); во всѣхъ же остальныхъ главное значеніе имѣетъ архитектура: руины съ коринѳскими колоннами въ «Магахъ», тріумфальная арка въ «Избіеніи младенцевъ», наконецъ, рядъ дворцовыхъ залъ или богатыхъ комнатъ. Необходимо при этомъ отмѣтить, что, несмотря на свои перспективныя знанія, Гирландайо не прибѣгаетъ къ trompe-l'oeil'ямъ. Раздѣлены фрески поясами и пилястрами, но эти архитектурныя части не имѣютъ опредѣленно выраженной рельефности, и каждая сцена за ними имѣетъ свой горизонтъ и свою точку схода, при чемъ горизонтъ лежитъ одинаково высоко какъ въ нижнихъ, такъ и въ верхнихъ картинахъ, а на ракурсные фокусы во вкусѣ Мантеньи и Мелоццо нѣтъ и намека[78].

Если можно отмѣтить въ Гирландайо извѣстный индифферентизмъ къ пейзажу, къ природѣ, то нужно все же замѣтить, что у этого поразительно чуткаго къ гармоніи художника и фигуры, въ свою очередь, не заслоняютъ фоновъ, не привлекаютъ всего вниманія къ себѣ. Фрески въ Santa Maria Novella лучше всего уподобляются какому-то идеальному по ритму, но лишенному содержанія балету[79], въ которомъ все принесено въ жертву красивымъ комбинаціямъ линій, массъ и красокъ. Что касается послѣднихъ, то фрески Гирландайо оставляютъ за собой все, что создано остальными флорентинцами кватроченто. Несмотря на патину времени, на запыленность, онѣ до сихъ поръ поражаютъ своей красивой и сочной цвѣтистостью, своими сильными аккордами, въ которыхъ доминируютъ густые красные, малиновые и теплые сѣрые тона.

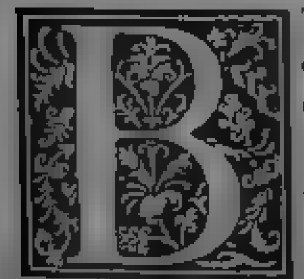


[78] Одинъ разъ лишь и Гирландайо какъ бы [illegible] перспективной [illegible] фрескѣ «Встрѣча Маріи съ Елизаветой» [illegible] глазъ въ глубину картины — къ [illegible] у подножія городского холма [illegible] обнаружилось явное желаніе художника прибѣгнуть къ фокусу, ибо, дѣйствительно, въ [illegible] отъ перваго плана плоскости.

[79] Насколько пейзажъ въ настоящемъ смыслѣ мало интересовалъ Гирландайо, доказываетъ еще фонъ его послѣдней дошедшей до насъ картины [illegible]. Тамъ въ бѣлесоватыхъ тонахъ помѣщена простая схема [illegible] вида, исполненная съ [illegible] небрежностью [illegible]

Филиппино Липпи. Святой Филиппъ изгоняетъ чудовище. Фреска въ церкви Санта Марія Новелла. Флоренція.

## XI



Въ 1450-хъ и 1460-хъ годахъ родились во Флоренціи нѣсколько первоклассныхъ живописцевъ, но изъ нихъ лишь одинъ Леонардо да Винчи можетъ быть выдѣленъ совершенно, какъ основатель новаго теченія въ искусствѣ, тогда какъ остальные художники этого поколѣнія продолжали разрабатывать то, что уже было найдено ихъ старшими товарищами и учителями.

Все это творчество конца XV вѣка отмѣчено однимъ стилемъ, изысканнымъ и въ то же время нѣсколько еще примитивнымъ. Въ живописи этого періода замѣтна изумительная работа мысли, объясняемая ... [illegible] ... трактовки ...

переломъ въ культурѣ — бореніе двухъ началъ [illegible] и [illegible]. Лучшими изъ художниковъ конца вѣка являются недостаточно [illegible] поръ обслѣдованные Франческо Боттичини, сынъ Фра Липпо Липпи — Филиппино, Лоренцо ди Креди, Пьеро ди Козимо, Рафаэллино дель Гарбо и Бастіано Майнарди.

Филиппино, ученикъ Боттичелли (отца онъ потерялъ въ раннемъ возрастѣ), является какъ бы утрированнымъ, доходящимъ до карикатуры отраженіемъ искусства своего учителя. Боттичини и Креди продолжаютъ искусство Верроккіо, первый въ рѣзкой и энергичной, второй въ болѣе мягкой и даже какъ бы разслабленной формѣ. Пьеро ди Козимо, въ высшей степени впечатлительная натура, отражаетъ самыя разнообразныя явленія, начиная съ искусства своего воспитателя Росселли и кончая живописью Гуго ванъ деръ Гуса. Гарбо, ученикъ Филиппино, не оправдавшій возложенныхъ на него надеждъ, также соединяетъ въ своемъ изощренномъ, но поверхностномъ искусствѣ разные пріемы и вѣянія; наконецъ, Майнарди представляетъ изъ себя ослабленную парафразу искусства Гирландайо.

Нынѣ почти единогласно приписываютъ Боттичини[50] знаменитую картину Флорентійской Академіи «Сынъ Товія съ тремя архангелами» — одинъ изъ самыхъ славныхъ памятниковъ тосканской живописи, носившій еще не такъ давно имена и Боттичелли, и Поллайуоло, и Верроккіо. Несомнѣнно, что передъ нами картина 1470-хъ годовъ — за это говоритъ ея рѣзкій скульптурный стиль и нѣкоторая чопорность движеній. Несомнѣнно также, что эта картина отражаетъ вліяніе Пьеро деи Франчески — въ пейзажѣ и Поллайуоло — въ типахъ и фигурахъ. Не исключена возможность, что передъ нами картина Верроккіо, ибо что знаемъ мы вѣрнаго о живописи знаменитаго ваятеля? Но если дѣйствительно авторъ ея — ученикъ примитивнаго Нери ди Биччи, Франческо ди Джованни[51], то въ этомъ художникѣ нужно видѣть большого мастера, несправедливо забытаго и непонятнымъ образомъ въ свое время затертаго.

Особенно хорошъ въ этомъ торжественномъ образѣ пейзажъ — далекая тусклая [illegible], напоминающая своимъ тономъ окрестности Ассизи, равнина съ разсѣянными по ней деревцами и съ протекающей широкой [illegible] подъ вечернимъ небомъ рѣкой. Рядомъ съ пейзажами въ портретахъ герцога Урбинскаго и его жены — работы Пьеро деи Франчески — это одинъ изъ самыхъ красивыхъ и правдивыхъ «панорамъ» въ итальянскомъ искусствѣ XV вѣка.

Достовѣрныя работы Боттичини въ Эмполи [illegible] атрибуцію ему «Архангеловъ» весьма вѣроятной и позволяютъ съ [illegible] [illegible] отнести ему еще [illegible]. [illegible] [illegible] [illegible]

---

[50] См. Ernst Kühnel «Francesco Botticini». Strassburg, 1906 и его же «Documenti per servire alla storia [illegible]

[51] У Биччи Франческо Боттичини [illegible] годъ и убѣжалъ отъ него. Впослѣдствіи Ф[illegible] [illegible]



[illegible] Боттичини [illegible] Товія съ тремя архангелами. [illegible]

вестно Росселли и Верроккіо) «Мадонну» въ музеѣ Польди Пеццоли въ Миланѣ, «Поклоненіе Христу» въ Моденской галлереѣ, полный изумительнаго реализма образъ св. Моники, окруженной монахинями въ церкви Санъ Спирито и, наконецъ, «Распятіе» и «Коронованіе Богородицы» въ Берлинскомъ музеѣ. Всюду въ этихъ картинахъ мы встрѣчаемъ тотъ же «патетическій духъ», ту же силу экспрессіи, а въ моденскомъ «Поклоненіи» и [illegible] на тотъ, что стелется въ картинѣ «Архангелы».

Напротивъ того, по странности сухимъ, бездарнымъ представляется Боттичини въ фрескѣ «Крещеніе» церкви св. Андрея въ Броджи; эта фреска является безпомощной имитацией картины Верроккіо, при чемъ пейзажъ [illegible] устарѣлый топографическій характеръ и даже достоинъ скорѣе современника Мазолино или отсталаго сіенца, нежели мастера, создавшаго [illegible] «Архан-

геловъ». Въ глубинѣ берлинскаго «Распятія» пейзажъ также довольно схематиченъ, но интересно здѣсь отмѣтить наличность «германскихъ» мотивовъ — лишнее доказательство того вліянія, которое имѣли [illegible] концевъ на флорентійцевъ.

Первый сумеречный болѣзненный Филиппино Липпи [illegible] художникъ [illegible] для доживающей и [illegible] туры. Это тотъ же Сандро Боттичелли, но окончательно потерявшій равновѣсіе и впавшій въ какую-то нервичность. Въ чисто техническомъ отношеніи Филиппино однако болѣе зрѣлый мастеръ, нежели Сандро.

Свою художественную дѣятельность Липпи начинаетъ съ того, что заполняетъ пробѣлы въ оставленныхъ шестьдесятъ лѣтъ до того фрескахъ Мазаччо въ капеллѣ Бранкаччи. Здѣсь онъ проникается классической простотой своего предшественника и прообраза и тѣмъ самымъ уже выражаетъ свое умѣнье приспособляться, свой эклектическій, гибкій нравъ. Но затѣмъ онъ уходитъ въ сторону и создаетъ особый стиль, родъ какого-то «барокко ранняго ренессанса», въ которомъ все имѣетъ характеръ [illegible] ужимки, гримасы, экстаза или надрыва. Виртуозность Филиппино выражается при этомъ во всемъ: въ удивительной живости позъ и движеній, въ сложности и [illegible] драпировокъ [80], въ великолѣпіи архитектурныхъ частей, въ яркости красокъ, доходящей до свѣтящейся силы витражныхъ картинъ, въ ихъ изумительномъ подборѣ и, наконецъ, въ безупречной перспективѣ.

Крайне характерно для Филиппино его отношеніе къ античности. Подобно душѣ Боттичелли, и его душа была средневѣковой, цѣликомъ охваченной христіанскими идеалами. Быть можетъ, его мучило сознаніе, что онъ обязанъ своимъ существованіемъ тяжкому грѣху, совершенному его родителями — монахомъ, похитившимъ монахиню. Однако во Флоренціи эпохи Лоренцо Великолѣпнаго средневѣковое строгое отношеніе къ христіанству было уже чѣмъ-то отживающимъ, и напротивъ того теперь всѣми владѣло увлеченіе языческой древностью. То, что за тридцать лѣтъ и раньше началось въ Падуѣ, нашло себѣ путь къ окончательному выявленію на берегахъ Арно. Итальянцы 1470-хъ и 1480-хъ годовъ мечтали превратиться въ римлянъ временъ Августа. Усердно откапывались статуи, уже никого больше не смущавшія и освобожденныя отъ церковнаго проклятія. Сами папы принялись собирать ихъ. Только что былъ упраздненъ и культъ древней [illegible]

[illegible]

[illegible] въ церкви la Minerva въ Римѣ. [illegible] 18 апрѣля 1488 г. См. [illegible] 1908, Mackowsky [illegible] Supino [illegible] d'Arte, [illegible]

[illegible]

Vasari, [illegible] 1881 г. [illegible]



восторженной, какъ душа Боттичелли. Но не эти картины создали славу этого мастера при жизни его и не за нихъ расточаетъ похвалы Филиппино Вазари. Игнорируя религіозную сторону произведеній кватрочентиста, исторіографъ XVI вѣка не находитъ даже словъ, чтобы прославить знаніе Липпи античнаго быта, да и въ фрескахъ мастера мы видимъ прямо вычурное обиліе свидѣтельствъ этихъ знаній, бросающагося тѣмъ болѣе въ глаза, что они не вызваны декоративной необходимостью, что они какъ бы всѣ соединены механически, «коллекціонированы». Иногда эти вычурныя сопоставленія всякой величины, заимствованныя мастеромъ съ вазъ, орнаментовъ, медалей, монетъ и саркофаговъ, производятъ даже мучительное впечатлѣніе какой-то маніи.

Сильнѣе всего эта коллекціонерская страсть Липпи къ классическимъ древностямъ обнаружилась въ фрескахъ капеллы Строцци въ церкви Santa Maria Novella, написанныхъ всего нѣсколько лѣтъ послѣ окончанія фресокъ Гирландайо въ томъ же храмѣ — въ 1502 г. Вазари говоритъ, что «этотъ трудъ былъ исполненъ съ такимъ искусствомъ, съ такимъ превосходнымъ рисункомъ, что въ каждомъ зрителѣ фрески вызывали изумленіе новостью и разнообразіемъ рѣдкостныхъ предметовъ». И историкъ перечисляетъ все, что поражало современниковъ: «здѣсь изображены воины, храмы, трофеи, пики, знамена, одежды, обувь, головные уборы, облаченія жрецовъ и проч.». Однако, общее впечатлѣніе, получаемое отъ этой росписи, вовсе не то, что мы имѣемъ отъ аналогичныхъ произведеній Мантеньи. Тамъ схваченъ самый духъ Рима, и каждая вещь занимаетъ то мѣсто, которое она должна занимать, удовлетворяя требованіямъ строгой стильности. Все логично и исполнено спокойнаго величія. Здѣсь — самыя разнохарактерныя детали сопоставлены вперемежку, и общее впечатлѣніе не то напоминаетъ вычуру нѣкоторыхъ позднеготическихъ ретабль, не то предвѣщаетъ роскошный «сумбуръ» позднихъ барочныхъ уборовъ. Въ частности, у Мантеньи зданія просты и правдоподобны, у Липпи же ни одной постройкѣ «не вѣришь», а многое даже прямо некрасиво и нелѣпо.

Тѣми же недостатками, но въ меньшей мѣрѣ, страдаютъ и фрески мастера въ Римѣ, въ доминиканской церкви S. Maria sopra Minerva, повидимому отразившія впечатлѣнія, произведенныя на флорентинца величественными развалинами форумовъ. Декорація на фрескѣ «Диспутъ св. Ѳомы Аквинскаго» даже изящна и ритмична. Святой сидитъ въ богатой нишѣ, составляющей родъ бесѣдки, прислоненной къ двору. Но особенно удачны здѣсь Липпи совершенно просто списанные съ натуры [illegible] тогдашняго Рима, видимые въ фонѣ черезъ промежутки между отдѣльными частями зданія. Въ своей непосредственности городскіе эти виды, рисующіе безъ прикрасъ руины и [illegible] «Города», скорѣе приближаются къ произведеніямъ венеціанцевъ и даже нидерландцевъ.

Опредѣленно [illegible] характеръ носитъ [illegible] на всѣхъ лучшихъ картинахъ мастера: на «Видѣніи св. Бернарда» (Бадія во Флоренціи), на восхитительномъ по краскамъ «Поклоненіи волхвовъ» (Уффици) и на «Мадоннѣ со святыми» (Санъ Спирито). Всюду [illegible] съ натуры [illegible] съ подробностями [illegible] Мемлинга и Роже. Особенно ясно эта черта выражается въ рисункѣ [illegible] въ изображеніяхъ замковъ и городовъ, носящихъ [illegible] характеръ. Попадаются, правда, у Филиппино [illegible] элементы: отвѣсныя скалы, руины, отдѣльные камни [illegible] такъ изящно, такъ тонко, съ такимъ вкусомъ, что [illegible]. Да и въ самомъ этомъ переиначиваніи [illegible] приверженность къ нидерландскимъ образцамъ [illegible] скалъ, холмовъ, деревьевъ встрѣчаются [illegible]. Въ сущности, Липпи и въ этихъ случаяхъ [illegible] изъ самыхъ разнообразныхъ источниковъ, но руководствуясь [illegible] сѣверныхъ «готиковъ», онъ это дѣлаетъ съ большимъ [illegible], нежели тогда, когда онъ тягается съ Мантеньей въ возсозданіи древняго міра.

Отдѣльно стоятъ двѣ небольшія картины Филиппино, въ которыхъ онъ является «чистокровнымъ» флорентійцемъ. Мы говоримъ о «Смерти Лукреціи» въ галлереѣ Питти и объ «Эсѳири» въ музеѣ Шантильи. Вѣроятно, это самыя раннія картины мастера, ибо въ нихъ вліяніе Боттичелли сказывается съ особою ясностью въ группахъ небольшихъ фигурокъ, разыгрывающихъ съ удивительнымъ ритмомъ обѣ сцены. О молодости и свѣжести мастера говорятъ и декораціи — эти просторныя, спокойныя залы, въ схемахъ напоминающія еще фоны въ нѣкоторыхъ картинахъ Мазаччіо и Беато, отлившіяся въ безподобно чистыя, совершенныя и гармоничныя формы. Здѣсь вѣетъ тотъ же духъ, что и въ геніальнѣйшемъ произведеніи архитектуры XV в. — во внутренности церкви Санъ Спирито во Флоренціи. Это сама музыка, окристаллизовавшаяся въ линіяхъ и массахъ. Все и легко, и воздушно, и фантастично, въ то же время все производитъ впечатлѣніе и стойкости, и логичности.

Одни фоны на картинахъ Липпи учатъ насъ о характерѣ эволюціи его художественной личности. Начинаетъ онъ свою дѣятельность съ этихъ ясныхъ, чисто-тосканскихъ коридоровъ; увлекается затѣмъ, подъ вліяніемъ нидерландцевъ (а можетъ быть, и Перуджино), зеленымъ романтическимъ пейзажемъ сѣвернаго характера съ его буграми, лѣсами и причудливыми горами; затѣмъ, попавъ въ 1488 г. въ Римъ и, начиная съ этого момента, заражается общимъ культомъ античности, который отражается въ его творчествѣ въ какой-то странной, вычурной формѣ. Несомнѣнно также, что [illegible] все усиливающейся встревоженностью искусства Филиппино сказались [illegible] душевныя переживанія. Каковъ же могъ этотъ впечатлительный человѣкъ [illegible]

[illegible] рѣчамъ Савонаролы [illegible] учитель Филиппино [illegible] Филиппино не отрекся, но въ его живописи появилось [illegible] въ которомъ несомнѣнно [illegible] позднаго порядка.





[illegible]

## XII



Боттичини представляетъ патетическое начало въ живописи флорентійскаго кватроченто, Филиппино — истерично-мечтательное, Лоренцо ди Креди, ученикъ Верроккіо и соученикъ Леонардо, — флегматическое*. Тихое, [illegible] искусство Креди равномѣрно совершенно и лишено всякаго исканія, а потому и скучно. Теперь, когда мы лучше знаемъ прошлое, прямо непонятно, какъ могли его методичные рисунки долгое время идти подъ именемъ «демоническаго» Винчи. Креди прямой антиподъ Леонардо, и соединяетъ ихъ лишь общая школа Верроккіо, въ которой, впрочемъ, роль настоящаго учителя игралъ, какъ кажется, не столько самъ глава мастерской, сколько Леонардо. Долго останавливаться на искусствѣ Креди не стоитъ. Въ немъ много милыхъ, трогательныхъ чертъ, оно очень чистое, но [illegible] и пустое искусство, годное развѣ только для аристократическихъ молеленъ и для «дамскихъ» монастырей**.

Въ пейзажѣ безжизненность Креди сказывается съ особой ясностью. Вѣрнѣе, онъ не отставалъ и въ этой области отъ своего великаго товарища. Судя по «Мадоннамъ» собранія Л. Н. Бенуа и Эрмитажа***, Леонардо [illegible]

* Лоренцо ди Креди родился въ 1459 г. [illegible] семьѣ золотыхъ дѣлъ мастера. Былъ ученикомъ Верроккіо одновременно съ Леонардо да Винчи, [illegible] 1488 г. Креди завѣдывалъ мастерской [illegible] ... 12 января [illegible] 1898 [illegible] [illegible]

** Креди [illegible] ... [illegible] ... чувствительности.

*** [illegible]

1470-хъ годахъ быть опять проблемой (несомнѣнно проникшей въ флорентинское искусство изъ Нидерландовъ) перспективы освѣщенія въ закрытомъ помѣщеніи. Ту же задачу въ болѣе сложномъ видѣ ставитъ себѣ и Креди въ своемъ «Благовѣщеніи» (Уффици) и рѣшаетъ ее съ образцовымъ совершенствомъ. Однако и отъ этого шедевра вѣетъ скукой. Между прочимъ, здѣсь очень характеренъ ландшафтъ, видимый въ окнахъ «двора» Маріи: тонко передающій и свѣтъ и глубину, но въ трехъ своихъ отдѣленіяхъ не согласованный между собою. Даже горизонтъ и освѣщеніе въ каждомъ изъ нихъ не одинаковы. Сейчасъ видно, что Креди дѣлалъ нѣчто такое, что онъ не чувствовалъ и не понималъ вполнѣ[87].

Два разныхъ пейзажа стелются и въ окнахъ позади прекрасной «Мадонны» Креди въ галлереѣ Боргезе: слѣва нѣчто въ родѣ пейзажей Беллини[88] — полноводная рѣка между луговъ, вдали голубыя горы; справа — коричнево-бурыя скалы въ стилѣ феррарцевъ[89]. Прелестно, прямо съ натуры, при этомъ написанъ стаканъ съ букетомъ полевыхъ цвѣтовъ. Пейзажъ въ глубинѣ застылой сцены «Поклоненія волхвовъ» въ Флорентинской Академіи напоминаетъ Перуджино, но схемы его здѣсь измельчены, раздроблены и лишены своей «души»[90].

Наконецъ, смѣсь элементовъ, заимствованныхъ Лоренцо Креди у Леонардо, у Перуджино и у нидерландцевъ, являетъ круглое «Поклоненіе Младенцу» въ галлереѣ Боргезе — картина, въ нѣкоторыхъ своихъ частяхъ разработанная съ такимъ изощреннымъ совершенствомъ, что при взглядѣ на нее навязывается мысль о начатой и брошенной затѣмъ работѣ Винчи, которую довелъ до конца и при этомъ нѣсколько обезцвѣтилъ флегматичный Креди[91].

---

Родившійся въ 1462 г. Пьеро ди Козимо, ученикъ Козимо Росселли, характерный, рядомъ съ Филиппино, представитель настроенія времени перехода отъ кватроченто къ чинквеченто, отъ восходящаго «назрѣванія» къ первому расцвѣту, отъ весны къ лѣту[92]. Въ немъ странно сплетаются самые разнообразные элементы какъ латинскаго, «классическаго», такъ и герман-

---

[87] Уже изъ-за одной затѣйливости и поэтичности пейзажнаго фона нельзя оставить за [illegible] знаменитый [illegible] портретъ [illegible] Лихтенштейнской галлереи въ Вѣнѣ.

[88] Пейзажи Креди имѣютъ очень выраженный нидерландскій оттѣнокъ и при этомъ [illegible] напоминаютъ именно «прохладные» [illegible] безжизненность и какую-то схематическую вѣдомость [illegible]

[89] [illegible]

[90] [illegible]

[91] Полонъ поэзіи, впрочемъ, въ этой картинѣ [illegible]

[illegible] дость въ матеріалѣ. Его обѣ картины съ сюжетомъ «Христосъ и Магдалина» можно прямо назвать [illegible] шедеврами, какъ за ихъ фигуры, такъ и [illegible] пейзажи. Изъ двухъ вариантовъ [illegible] Уффици [illegible] нѣсколько слабѣе [illegible]

[92] Пьеро ди Лоренцо, сынъ золотыхъ дѣлъ мастера, получилъ прозвище ди Козимо [illegible] Козимо Росселли, котораго [illegible] еще юношей сопровождалъ въ Римъ (1480 г.). Пьеро родился въ 1462 г. во Флоренціи, умеръ тамъ же въ 1521 г. См. H. Haberfeld «Piero di Cosimo» [illegible] Bresl., 1898; F. Poppenberg «P. d. C.» въ «Der Cicerone» [illegible] 1909 [illegible] der K. preuss. Kunsts., XVII, 1896, стр. 42 и 130.

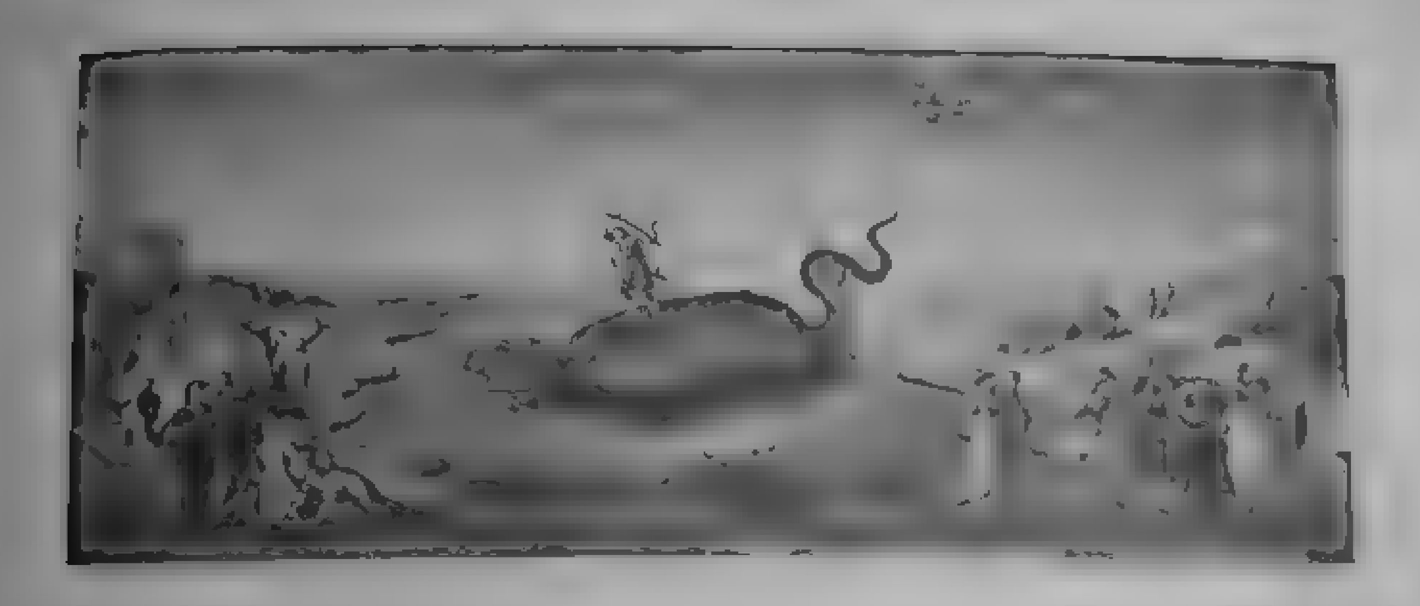




*Пьеро ди Козимо. Поклоненіе Младенцу Христу. Бер[illegible]*

[illegible] тическаго отвѣка. Между тѣмъ Пьеро уже совсѣмъ близокъ къ первымъ мастерамъ золотого вѣка [illegible] къ фра Бартоломео [illegible] и Рафаэлю. [illegible] тѣми онъ представляется запоздалымъ [illegible] архаикомъ. Формы его то отличаются [illegible], то поражаютъ какою-то одеревенѣлостью и застылостью. И настроеніе [illegible] Пьеро [illegible] [illegible] В [illegible] что сообщаетъ объ его [illegible] Вазари [illegible] представляемъ [illegible] Пьеро [illegible] онъ изображенъ [illegible] какого-то безумія или юродства. Долгое время помнили флорентинцы устроенный имъ [illegible]

[illegible]



*Пьеро ди Козимо. Персей освобождаетъ Андром[illegible]. Галлерея Уффицы во Флоренціи.*

продѣлкахъ. Позже и Пьеро втянутъ въ свое [illegible] Савонаролы, а кончилъ художникъ жизнь [illegible] пережиткомъ эпохи, которая въ 1520-хъ годахъ [illegible]

Въ чемъ, въ сущности, значеніе Пьеро ди Козимо? [illegible] у него близки къ темамъ Боттичелли, Креди [illegible] формы [illegible] въ первой половинѣ близятся болѣе къ [illegible] періодъ къ Филиппино и даже къ Сарто. Но Пьеро отличается отъ другихъ современныхъ ему флорентинцевъ необычайной [illegible] своихъ красокъ. И его можно назвать колористомъ только съ оговоркой [illegible] не даетъ какихъ-либо стройныхъ симфоній, какъ то дѣлалъ Беллини или, въ самые дни Пьеро, стали дѣлать Джорджоне и Тиціанъ. Но онъ сумѣлъ похитить при изученіи нидерландскихъ картинъ секретъ ихъ глубокихъ свѣтящихся колеровъ, ихъ эмалевой плотной живописи, ихъ «окрасочно выдержанной» свѣтотѣни. Пьеро — «самый живописный» изъ живописцевъ Тосканы XV в., и этой своей особенностью онъ представляетъ исключеніе въ школѣ, которая вообще скорѣе пренебрегала красками.

Не хуже, нежели въ картинахъ Антонелло ди Мессина, свѣтятся и горятъ краски его поэтической «Магдалины» въ римскомъ музеѣ Корсини, и совершенно по-нидерландски (или по-венеціански) трактованъ здѣсь первый планъ: молитвенникъ, руки святой, бумажка на подоконникѣ, фаянсовая вазочка съ миромъ. Точно голландцемъ XVII-го вѣка писанъ фонъ въ берлинскомъ «Рождествѣ Христовомъ»: этотъ зеленый холмъ, на которомъ [illegible], это полусгнившее дерево, къ которому прицѣплена [illegible] соломенной сѣнью, этотъ скотъ, сѣна выглядывающій изъ-за [illegible]. [illegible] представляется Пьеро въ своей лондонской «Маріи [illegible]

и въ берлинской картинѣ «Венера и Марсъ»), но и тамъ пейзажи очень замѣчательны, особенно пейзажи нѣсколько «приглаженные», какъ въ «Природѣ» съ тонко выписанными травами на первомъ планѣ, съ береговымъ пескомъ, по которому прогуливаются водяныя птицы и собаки, съ широкой рѣкой, впадающей въ море. Все это напоминаетъ пейзажи въ французскихъ и нидерландскихъ часословахъ [54].

Черты сѣвернаго вкуса обнаруживаются и въ образѣ «Непорочнаго зачатія» (Уффици), въ одномъ изъ самыхъ зрѣлыхъ произведеній Пьеро. Всего изумительнѣе эффектъ льющагося сверху свѣта, послѣдовательно проведенный и даже достигающій такихъ ухищреній, какъ передача рефлекса отъ упавшаго на полъ луча, слабо освѣщающаго пьедесталъ, на которомъ стоитъ Святая Дѣва. Слѣва и справа на этой картинѣ изображены два холма со всевозможной растительностью, среди которой бросаются въ глаза пышныя пальмы. И послѣднюю деталь, несомнѣнно «южнаго» происхожденія, Пьеро могъ заимствовать у нидерландцевъ, любившихъ щеголять своими знаніями экзотической природы; совершенно же германскій видъ имѣютъ свѣшивающіеся со скалъ мхи и корявый стволъ ветлы.

Къ концу вѣка наступаетъ перемѣна въ творчествѣ Пьеро. Онъ начинаетъ писать свободнѣе, легче. Въ фигурахъ же у него появляется какая-то суторожность и «вертлявость». Чрезвычайно типичной для этого періода представляется его серія миѳологическихъ картинъ въ Уффици и другихъ собраніяхъ. На сей разъ передъ нами настоящія «пейзажныя картины», «историческіе пейзажи», въ которыхъ фигуры играютъ роль «стаффажа».

Одинъ изъ этихъ сюжетовъ примыкаетъ къ подобнымъ же «кассоннымъ» картинамъ Филиппино: середину композиціи здѣсь занимаетъ святилище Юпитера, въ которомъ происходитъ благодарственное жертвоприношеніе по поводу спасенія царской дочери Андромеды. Простой, но изящный храмъ стоитъ одиноко среди равнины, оцѣпленной невысокими горами. Два другихъ панно рисуютъ намъ бой Персея съ чудовищемъ, при чемъ въ одномъ случаѣ изображены плоскія дюны съ низкимъ кустарникомъ, а въ другомъ — скалистые берега, на которыхъ ютятся хижины и городъ, цѣликомъ какъ будто заимствованные изъ нѣмецкихъ гравюръ. Съ величайшимъ усердіемъ (въ родѣ того, какъ у Эйка) выписаны волны, разбивающіяся подъ лапами чудища моря, трава береговъ, кусты, зданія, всѣ извилины въ скалахъ. При всемъ томъ стиль картины остается итальянскимъ, и это не только благодаря классической граціи фигуръ (изъ которыхъ нѣкоторыя достойны Рафаэля, а другія были заимствованы Джуліо Романо), но и благодаря общему стилю композиціи.

---

[54] [illegible] Пьеро [illegible]



*Рафаэллино дель Гарбо. Воскресеніе Христово. Флорентійская Академія*

У Рафаэллино дель Гарбо, родившагося въ 1466 г., мы находимъ черты, знакомыя уже намъ по творчеству другихъ художниковъ [*]. Рафаэллино былъ безличнымъ художникомъ, но при этомъ великимъ техникомъ, совершенно исключительнымъ знатокомъ своего ремесла. По силѣ и яркости красокъ его картины приближаются къ произведеніямъ Пьеро ди Козимо, въ композиціяхъ онъ напоминаетъ то скромную ритмичность Креди, то массивную архитектонику Гирландайо. Фигуры и типы его представляютъ извѣстное отраженіе искусства его учителя, Филиппино, лишь въ болѣе обыденномъ обликѣ.

[*] Рафаэллино ди Бартоломео ди Джованни прозванъ дель Гарбо по названію улицы, въ которой онъ жилъ. Его идентифицируютъ нѣкоторые съ Рафаэлло де Карли, съ Рафаэллино де Капони и съ Рафаэлло ди Фиренце. Рафаэллино былъ ученикомъ и сотрудникомъ въ Римѣ Филиппино Липпи въ 1488 г. [illegible] въ качествѣ самостоятельнаго мастера [illegible] Рафаэллино во Флоренціи въ 1524 г. [illegible]

Впрочемъ въ пейзажѣ Рафаэллино не уступаетъ никому изъ своихъ современниковъ. Стиль его декораціи напоминаетъ и Перуджино, и Франчіо, и Пьеро ди Козимо, — иначе говоря, въ немъ встрѣчаются и умбрійскіе, и болонско-венеціанскіе, и нидерландско-флорентійскіе мотивы. Но соединены эти мотивы съ большимъ искусствомъ, безъ натяжки, а исполнены съ величайшимъ умѣніемъ, въ одно и то же время и сочно, и тонко. Въ достовѣрномъ его «Воскресеніи Христовомъ» (Флорентійская Академія) чисто перуджиновскій пейзажъ прямо прелестенъ, хотя и не имѣетъ никакой связи съ настроеніемъ момента. Далекій плоскій пейзажъ, стелющійся позади Святой Троицы на образѣ въ церкви Санъ Спирито (приписывавшемся раньше Росселли) съ его «германизирующей» парафразой Флоренціи въ глубинѣ *) — одинъ изъ самыхъ поэтичныхъ фоновъ въ картинахъ этого времени. Полны чувства природы и пейзажи въ пределлѣ этой прекрасной алтарной картины.



*) Характерно, что [illegible] Въ XVI [illegible]

# ЖИВОПИСЬ
## „ЗОЛОТОГО ВѢКА“
ВЪ
## *СРЕДНЕЙ ИТАЛІИ*

*Рафаэль. Парнасъ. Фреска въ Ватиканскомъ [illegible] Рим*

I



Мы подошли къ тому моменту исторіи искусства, который принято называть «золотымъ вѣкомъ» и начало котораго совпадаетъ съ началомъ новаго — XVI столѣтія.

Около 1500 года въ творчествѣ молодого поколѣнія итальянскихъ художниковъ появляются какъ-то совершенно новые пріемы въ техникѣ и обнаруживается совершенно новое отношеніе къ жизни. То и другое выражаетъ зрѣлость и полноту. [illegible] въ разборъ этого творчества все предыдущее можетъ представиться какимъ-то подготовленіемъ для даннаго момента, какимъ-то [illegible] смутно предчувствуемаго идеала, который теперь лишь выясняется. [illegible] достиженіе намѣченныхъ цѣлей — искусство [illegible]

вищи. Въ сравненіи съ искусствомъ возрожденія, самое искусство Эллады можетъ казаться если и болѣе яснымъ, цѣльнымъ и разсудочнымъ, то все же не столь богатымъ переживаніями, не обнимающимъ подъ знаменемъ красоты такой массы самыхъ разнорѣчивыхъ и самыхъ глубокихъ понятій.

Въ этотъ моментъ открывается и настоящее значеніе Италіи въ общей культурѣ и обратно: теперь становится яснымъ, почему здѣсь не привилась вполнѣ и не могла развиться готика.

Готика, какъ и искусство древнихъ грековъ, есть нѣчто единое по сути: она ничего не примиряетъ, но выявляетъ одну свою основную идею — стремленіе человѣка къ сверхчеловѣческому міру. Постройка Реймскаго или Кельнскаго соборовъ является въ извѣстномъ смыслѣ достиженіемъ душевнаго идеала средневѣковья, заключавшагося въ желаніи «сокрушить себя Христомъ». Дальнѣйшее развитіе готики есть уже или стояніе на мѣстѣ, или виртуозность, лишенная прежняго руководящаго чувства [1].

Проникавшее съ Сѣвера «готическое» искусство имѣло для Италіи значеніе какого-то будителя. Чимабуе, Каваллини, Дуччіо и Джотто можно смѣло разсматривать какъ стоящихъ подъ вліяніемъ «сѣверныхъ» идеаловъ, получившихъ распространеніе въ Италіи, благодаря торжеству св. Франциска, который самъ является во многихъ отношеніяхъ отраженіемъ освободительной религіозной проповѣди по ту сторону Альпъ. Подобно тому, какъ францисканцы освѣжаютъ весь церковный міръ, — «францисканская готика» отбрасываетъ въ Италіи «византизмъ», иначе говоря, деспотическую регламентацію искусства церковью. Она выводитъ искусство на просторъ, въ широкую жизнь. Но тутъ же сказывается главная особенность итальянскаго искусства. Какъ только жизнью повѣяло въ Италіи, такъ просыпаются ея древнія, на долгіе вѣка усыпленныя творческія силы, и готика, сыгравъ свою роль, должна уступить мѣсто ожившей древности.

Въ Италіи разруха средневѣковья была болѣе глубокой, нежели гдѣ-либо. Отъ Августа до Теодориха и, далѣе, до Пепина франкскаго, до Оттоновъ, — какое это отчаянное паденіе! Казалось бы, латинская культура должна была испытать ту же участь, что Греція и древнія царства востока, — быть стертой съ лица земли. Однако, на самомъ дѣлѣ своего подлиннаго величія, своей вершины Италіи суждено было достичь только теперь, когда она вернулась къ своимъ основамъ, когда она захотѣла связать величайшія творенія древности съ новѣйшимъ. Итальянской живописи теперь только удается [illegible] своихъ мировыхъ геніевъ, равныхъ древнимъ Эсхиламъ и Софокламъ, Фидіямъ и Праксителямъ.

[1] Въ частности [illegible]

[illegible] этихъ почвенныхъ силъ Италіи не означаетъ одного лишь возвращенія къ старому. О какой-либо старости не можетъ быть вообще и рѣчи [illegible] къ тому времени, въ цѣломъ обвѣянномъ духомъ [illegible] бьетъ теперь ключомъ, и во всемъ чувствуется полнота страсти силъ. Настоящее возвращеніе къ старому — явленіе позднѣйшее, вызванное [illegible] стремленіемъ [illegible] живымъ водамъ и [illegible]. Но примѣръ древнихъ способствуетъ выработкѣ яснаго взгляда на пестрое разнообразіе жизни и сразу ведетъ къ систематическому усвоенію явленій, къ исканію полноты, цѣльности и всего того, что принято называть абсолютомъ красоты.

Самое это завоеваніе жизни происходитъ на совершенно другихъ путяхъ въ Италіи, нежели на сѣверѣ. Въ готическихъ [illegible] все и въ XV вѣкѣ [illegible]. Въ Италіи почвенныя силы сразу начинаютъ отвлекать искусство куда-то въ сторону: сначала отъ церкви, а далѣе и отъ христіанства вообще. Въ Германіи и Франціи церковный духъ наложилъ свою печать и на весь свѣтскій обиходъ: дворцы походили на соборы, а замки — на монастыри. Наоборотъ, въ Италіи уже съ первыхъ годовъ XV в. церкви начинаютъ походить на дворцы, а монастыри — на веселыя виллы. Будь сѣверная культура предоставлена одной себѣ, ей, пожалуй, еще многіе вѣка не удалось бы освободиться отъ какой-то церковной опеки. Въ Италіи уже въ XV вѣкѣ свѣтское начало доминируетъ надъ церковнымъ, и особенно это сказывается въ искусствѣ, полное «омірщеніе» котораго къ концу вѣка можно повсемѣстно считать фактомъ совершившимся.

Много отдѣльныхъ причинъ можно найти [illegible], и среди нихъ не послѣднюю роль играетъ свѣтскій характеръ [illegible]. Но пожалуй, наиболѣе важнымъ факторомъ здѣсь [illegible] осознали себя, свою національность, свою миссію [illegible] одержимые какимъ-то общимъ вдохновеніемъ[1], напрягли усилія, чтобы выяснить свою національную и расовую идею. Идея сѣвернаго, германскаго искусства есть ребячество. Какъ бы верховнымъ закономъ тамъ [illegible] «будьте какъ дѣти», и отсюда исканіе спасенія въ [illegible] шленной слѣпотѣ, въ принятіи въ жизни лишь того, что [illegible] отъ его гордыни и ума. Идея «латинскаго», въ частности, итальянскаго искусства — мужество, зрѣлость, [illegible]. Здѣсь въ основѣ [illegible] заповѣдь «будьте мудры, какъ змѣи», и отсюда исканіе спасенія въ [illegible] зоркости, во [illegible], во всевидѣніи жизни, въ примиреніи [illegible] Италіи [illegible]

[1] [illegible]

Мы видѣли, какъ эти исканія проявлялись уже въ художественномъ творчествѣ XV вѣка. Одни пытались выразить новое отношеніе искусства къ жизни, не покидая какого-то величаваго спокойствія; имъ было важно не движеніе, но образы, не дѣйствія, а дѣйствующія лица, не динамика, а статика. Другіе, какъ Мантенья и его школа, хотѣли прямо возобновить искусство древнихъ — это первые въ исторіи искусства «академики». Третья группа кватрочентистовъ была заинтересована многообразіемъ человѣческихъ порывовъ, красотой движеній и страстей; они принялись разрабатывать «драматизмъ» живописи, «мимику», «жесты», таковы Поллайоло, Боттичелли, Филиппино. Наконецъ, четвертая группа увлекалась внѣшнимъ блескомъ жизни, ея «церемоніальной стороной» или же красотой и «затѣйливостью» природы, — таковы Учелло, Беноццо, Пизанелло, Карпаччіо и Гирландайо.

Однако, рядомъ съ изумительными достиженіями въ итальянскомъ искусствѣ XV вѣка обнаруживаются за тотъ же періодъ все еще явные признаки незрѣлости, а иногда и слабости. Наиболѣе зрѣлый изъ этихъ художниковъ, геніальный Мазаччіо, умираетъ въ самомъ началѣ своего творчества, и что осталось отъ него, представляется какимъ-то обломкомъ. Остальные, не исключая даже такого колосса, какъ Мантенья, и такого мастера, какъ Беллини, — имѣютъ въ себѣ нѣчто жесткое, неумѣлое и наивное. Великолѣпно искусство Италіи въ XV в., но по сравненію со слѣдующимъ ея моментомъ оно именно кажется еще «первобытнымъ», «дѣтскимъ».[3] Чудесные куски встрѣтимъ мы у великихъ художниковъ этого времени, но эти куски между собой не связаны. Глубочайшія заданія ставили себѣ многіе изъ нихъ, но разрѣшеніе ихъ происходило непослѣдовательно и неполно. Теперь же открывается именно этотъ секретъ художественной связанности и полноты.

Несомнѣннымъ отличительнымъ признакомъ искусства зрѣлаго возрожденія — «золотого вѣка» — это цѣльность, координированность всѣхъ составныхъ частей художественнаго произведенія. И въ свою очередь эта цѣльность есть не что иное, какъ продуктъ познанія органической связанности явленій. До XVI в. картины скорѣе составлялись, какъ бы «склеивались». Однѣ детали были подробно изучены и разработаны, а рядомъ другія обнаруживаютъ самую условную схематичность. Нѣкоторымъ художникамъ удавался пейзажъ, но зато они не могли справиться съ фигурами, другіе отлично писали лица, но безжизненны были ихъ выраженія, и не было движенія или осмысленности связанности въ группировкахъ; третьи [illegible] въ своемъ исканіи жизненности [illegible] до гримасы, до судорожности [illegible] ихъ стараніи добиться драматизма [illegible]

[3] Эту черту искусства XV вѣка [illegible] по-[illegible] вѣковъ и даже въ [illegible] XIX [illegible] на академическихъ прецептахъ, творчество кватроченто казалось прямо варварскимъ. Мы же склонны теперь предпочесть кватроченто — «золотому вѣку» [illegible] какъ на перуджиновой догмѣ. Наоборотъ [illegible] кватроченто насъ радуетъ весе[illegible]

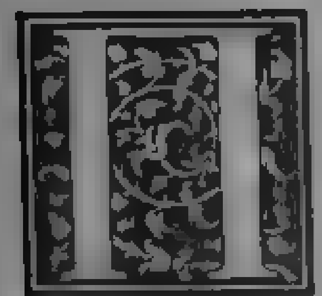
позиція страдала и «разваливалась». При этомъ ничего не приносилось въ жертву другому. Все казалось равноцѣннымъ. Цѣльными глазами смотрѣла на міръ художники не только въ Нидерландахъ, но и на берегахъ Арно. Напротивъ того, съ начала XVI вѣка искусство въ Италіи получаетъ именно характеръ какихъ-то объединенія, гармонизаціи и при этомъ жертва [illegible] умышленное упрощеніе задачи, сведеніе вниманія на главное, пренебреженіе развлекающей пестротой — становится краеугольнымъ закономъ художественной работы.

Перемѣна эта въ путяхъ искусства не исключаетъ покамѣстъ прежнихъ исканій. Художники «золотого вѣка» отнюдь не эклектики, подобно позднѣйшимъ академикамъ. Каждый охотно поступаетъ въ ученики къ природѣ, а не беретъ готоваго, добытаго предшественниками. Но только самый этотъ «курсъ ученія» у природы происходитъ съ сознаніемъ извѣстной цѣли и при возможности свободно распоряжаться накопившимся за послѣдніе вѣка громаднымъ опытомъ. Если уже и въ этотъ моментъ [illegible] появятся признаки, предвѣщающіе эклектизмъ, то это выр[illegible] прежнимъ находкамъ и въ непрочувствованно[illegible] диненіи самыхъ пріемовъ художественнаго исканія, въ легкости самыхъ пріемовъ усвоенія, въ возможности сразу охватывать широкій кругъ изучаемаго и подвигать въ строгой соразмѣрности разн[illegible] боръ между главнымъ и менѣе значительнымъ, дав[illegible]щее предпочтеніе передъ вторымъ.



[illegible]

## II



ПРОИСХОДИТЪ этотъ расцвѣтъ возрожденія [illegible] XVI вѣка и величайшіе художники ренессанса вступаютъ въ новое столѣтіе кто тридцати, кто двадцати [illegible] лѣтъ. Впрочемъ, од[illegible] художниковъ, творчество которыхъ отмѣчено еще печатью примитивизма [illegible] родившагося въ 1452 году, должно [illegible] какъ истиннаго вождя [illegible] ренессанса, остается до сихъ поръ во многихъ отношеніяхъ не превзойденнымъ и [illegible]

Художникъ этотъ — архитекторъ и ювелиръ, музыкантъ и пиротехникъ, философъ и [illegible] инженеръ и ботаникъ, механикъ и [illegible] и скульпторъ — Леонардо да Винчи [4]. Онъ стоитъ впереди всѣхъ остальныхъ и величайшихъ. Когда родится Микель Анджело и Тиціанъ, Леонардо уже 23 года, когда рождается Рафаэль и Андреа дель Сарто, ему уже за тридцать. Долгое время онъ стоитъ совершенно одинокимъ, оказывая лишь чисто внѣшнее вліяніе на своихъ ближайшихъ товарищей, но затѣмъ вѣкъ догоняетъ его, и постепенно его идеи становятся общими, все искусство вступаетъ на ту дорогу, которую онъ открылъ.

Было бы, впрочемъ, опрометчивымъ считать искусство Леонардо единственнымъ источникомъ всего дальнѣйшаго развитія живописи возрожденія. Прежде всего замѣтимъ себѣ, что нынѣ мы знаемъ Леонардо гораздо полнѣе, нежели знали его современники и соотечественники. Флоренцію онъ покинулъ въ началѣ своей дѣятельности, не оставивъ притомъ на родинѣ ни одного значительнаго произведенія, вернулся же онъ почти пятьдесяти лѣтъ, когда уже наступило полное «лѣто» возрожденія. И въ Миланѣ Леонардо былъ скорѣе недоступнымъ для массы затворникомъ-художникомъ, о которомъ при жизни еще могли возникать легенды, нежели «учителемъ толпы». Кромѣ того, нынѣ мы имѣемъ возможность изучить его личность во всей ея [illegible] многосторонности, благодаря тому, что въ нашемъ распоряженіи имѣется громадное количество его писаній: замѣтокъ и цѣлыхъ трактатовъ по разнымъ предметамъ — труды всей его жизни [5], тогда какъ въ свое время въ эти «тайны» были посвящены лишь избранные, самые приближенные изъ его учениковъ. Въ частности, трактатъ о живописи не былъ вовсе приготовленъ къ изданію самимъ Леонардо, а представляетъ собой кодификацію его взглядовъ на живопись, составленную кѣмъ-то изъ учениковъ [6].

[4] Привести здѣсь всю огромную литературу о Леонардо — немыслимо. Ограничимся поэтому главнѣйшими и новѣйшими изслѣдованіями. На русскомъ языкѣ существуетъ книга А. Волынскаго «Леонардо да Винчи» — въ двухъ изданіяхъ: болѣе роскошномъ — Маркса и болѣе скромномъ — Кульженко, и кромѣ того книга г-жи А. А. Константиновой «Мадонны Леонардо да Винчи» и статья А. Г. Столѣтова «Леонардо да Винчи какъ естествоиспытатель». Москва, 1897 («Общедоступныя лекціи и рѣчи»). На иностранныхъ языкахъ: E. Müntz «Léonard de Vinci», Paris, 1899; P. Müller-Walde «L. d. V.» (неоконч. книга, изд. G. Hirth, München) и его же «Beiträge zur Kenntniss L. d. V.» въ «Jahrbuch d. K. pr. K.», 1897; [illegible] «L. d. V. als Naturforscher», Berlin, 1880; [illegible] «L. d. V.», Berlin, 1909; [illegible] «Ricerche intorno a L. d. V.», [illegible] 1864 и [illegible] 1886; [illegible] «L. d. V. [illegible]», 2-е изд. 1906; [illegible] «L. d. V.», London, 1902; [illegible] 1894; [illegible] XV [illegible], 1905; [illegible] «L. d. V.», [illegible] 1905; [illegible] Paris, 1892; [illegible] 1905.

[5] Изданіе трудовъ Леонардо да Винчи принадлежитъ почти всецѣло XIX вѣку: «I manoscritti di Leonardo da Vinci pubblicati da Teodoro Sabachnikoff, trascrizione e note di G. Piumati, con traduzione» переводомъ Ravaisson Mollien, Paris, 1898 [illegible] 1901; «The [illegible] of Leonardo da Vinci [illegible]» [illegible], London, 1883; [illegible] da Vinci [illegible] Milano, 1894—1904; «Il codice di L. da V. [illegible]» Milano, 1891. Изъ разныхъ изданій трактата о живописи («Trattato della pittura») укажемъ на переводъ [illegible] Ludwig «L. d. V. Traktat von der Malerei», Jena, 1909.

[6] То, что теперь принято называть трактатомъ Леонардо, есть компиляція XVI вѣка, хранящаяся подъ № 1270 въ Ватиканской библіотекѣ. Этотъ кодексъ изданъ впервые въ 1817 году [illegible] въ 1882 г. [illegible] и въ 1890 г. [illegible] Однако, не считая нѣсколькихъ фрагментовъ [illegible] въ хотовившихъ по рукамъ [illegible] XVI в. [illegible] одинъ изъ нихъ взялъ [illegible] полный текстъ изданъ еще въ [illegible] съ пояснительными [illegible]

Пути искусства однако такъ таинственны, что утверждать здѣсь что-либо опасно.

Дѣйствительно, можно предположить, что и безъ [illegible] выступленія Леонардо расцвѣтъ итальянскаго и, въ частности флорентинскаго возрожденія долженъ былъ произойти самъ собой. Такъ считаютъ, что Микель Анджело и вся плеяда великихъ флорентинцевъ обязаны своимъ развитіемъ всецѣло собственной геніальности и всѣмъ измѣнившимся условіямъ общей культуры. Но не правильнѣе ли считать, что изъ ряду вонъ выдающееся геніальное ясновидѣніе, острота и всеобъемлемость мысли Леонардо должна была посѣять въ свое время въ той же художественной Флоренціи столь живучія сѣмена, что даже въ отсутствіе сѣятеля, покинувшаго родину, они не могли заглохнуть и къ моменту появленія плеяды другихъ великихъ должны были уже превратиться въ цѣлую священную рощу, въ которой вѣяла благодатная, живительная атмосфера.

За послѣднюю гипотезу говоритъ, во всякомъ случаѣ, то, что Леонардо остается ни съ чѣмъ не сравнимой въ его время величиной и эта несравненность касается не только его живописи, но и всѣхъ областей его творчества и знаній. Подтвержденіе же тому, что онъ уже въ молодыхъ годахъ могъ играть виднѣйшую роль въ тосканскомъ искусствѣ, мы находимъ въ чертахъ почти рабской зависимости отъ Леонардо встрѣчающихся въ творчествѣ Креди, а также въ какихъ-то отголоскахъ его идей въ картинахъ Филиппино, Боттичелли и Перуджино (даже въ тѣхъ ихъ произведеніяхъ, которыя исполнены послѣ того, какъ великій мастеръ на многіе годы покинулъ родину). Если не скоро нашелся художникъ, который былъ бы способенъ почти сейчасъ же вслѣдъ за Леонардо и продолжать полностью начатое имъ дѣло, то массы энтузіастскихъ его поклонниковъ и преданія, сохранившіяся въ мастерскихъ, создали къ 1490-мъ годамъ во всей Флоренціи ту атмосферу, то подобіе «школы Леонардо», въ которой получили все самое существенное для образованія своей личности и Микель Анджело, считавшійся ученикомъ Гирландайо, и «провинціалъ» Рафаэль, бывшій послушнымъ ученикомъ Перуджино, и Андреа дель Сарто, ученикъ Пьеро ди Козимо.

Самъ Леонардо, уроженецъ маленькаго городка Винчи (на сѣверъ отъ Эмполи и въ нѣсколькихъ часахъ отъ Флоренціи), значится среди учениковъ Андреа дель Верроккіо, въ мастерскую котораго онъ былъ опредѣленъ своимъ отцомъ — нотаріусомъ синьоріи серъ Пьеро Антоніо. Вазари разсказываетъ, что юный [illegible] во Флоренціи Андреа, вокругъ котораго группировалось все, что было самаго [illegible] руководствомъ котораго [illegible] самыя разнообразныя работы какъ въ [illegible] ихъ, былъ изумленъ [illegible]

Къ Верроккіо Леонардо [illegible] 1472 [illegible]



Леонардо да Винчи. Мадонна въ гротѣ. Парижскій Лувръ.

цатилѣтнимъ, вообще, сдѣлался мастеромъ [illegible] проведя весь обычный курсъ ученія, который при нормальныхъ условіяхъ длился 6 лѣтъ. Внѣ всякаго сомнѣнія, между ученикомъ и учителемъ установились при этомъ самыя тѣсныя отношенія. Однако, нынѣ, за неимѣніемъ положительныхъ данныхъ, эти отношенія истолковываются по разному. Одни хотятъ видѣть въ Леонардо болѣе совершеннаго послѣдователя Верроккіо, другіе, наоборотъ, объясняютъ нѣкоторыя черты сходства въ произведеніяхъ обоихъ художниковъ вліяніемъ ученика на учителя.

Въ подтвержденіе послѣдняго мнѣнія можно отмѣтить, что въ картинѣ Верроккіо «Крещеніе», кромѣ ангела на первомъ планѣ, написаннаго, какъ извѣстно, Леонардо, еще нѣкоторыя особенности указываютъ на значеніе ученика Леонардо въ мастерской своего учителя[8]. Это вся композиція этой картины, мѣсто, занимаемое фигурами въ пространствѣ и, главнымъ образомъ, самое это «пространство» — пейзажъ, полный какой-то особенной зачарованности. Слѣва стоитъ пальма, которая своимъ «жестянымъ» видомъ выдаетъ 1470-е годы. Она одна свидѣтельствуетъ о томъ, что живопись Флоренціи того времени вообще еще недалеко ушла отъ архаическихъ пріемовъ Гоццоли въ палаццо Медичи. Но сейчасъ же за пальмой уходитъ въ глубину какое-то «царство сновъ», какая-то вымышленная и въ то же время вполнѣ убѣдительная страна, несомнѣнно родственная тѣмъ пейзажамъ-сновидѣніямъ, которые встрѣчаются на позднѣйшихъ уже достовѣрныхъ картинахъ Леонардо[9].

Нескончаемы тѣ споры, что ведутся относительно атрибуціи Винчи двухъ картинъ, написанныхъ на сюжетъ Благовѣщенія (одна маленькая — въ Луврѣ, другая, значительно большая — въ галлереѣ Уффици). И, дѣйствительно, черты изощреннаго вкуса сплетены въ нихъ съ чертами, выдающими какую-то наивность, робость и прямо техническое неумѣніе. Однако, какъ только мы захотимъ остановиться на какомъ-либо имени среди живописцевъ Флоренціи, принадлежащихъ къ «претеонардесскому» кругу, такъ ни одно изъ нихъ не оказывается достойнымъ этихъ твореній, и все говоритъ за то, что болѣе правы тѣ, кто видитъ въ нихъ произведенія Леонардо[10]. Противъ Леонардо говоритъ весь слишкомъ спокойный стиль

[8] Къ этимъ чертамъ [illegible] то же время [illegible] объ драпировкахъ [illegible] на женскихъ головахъ [illegible] созданіяхъ Верроккіо и «леонардесская улыбка» (Вазари), въ статуѣ «Давида». Кромѣ того, сохранилось извѣстіе, что ангела на картинѣ Верроккіо «Крещеніе» писалъ Леонардо.

[9] Вазари передаетъ, будто Верроккіо, увидѣвъ совершенную живопись [illegible] онъ обратился [illegible]

[illegible]

Прелестная долина со снѣжными горами на горизонтѣ виднѣется и справа отъ фигуры Спасителя. Однако, [illegible] ность уступаетъ [illegible] съ ея граненіями [illegible] архаическая робость [illegible] скихъ» [illegible] Уффици [illegible] Креща [illegible]

обѣихъ картинъ, ихъ стильномъ пространствѣ, барельефная композиція и въ пейзажѣ — рѣшительно убѣдительно. Пейзажъ [illegible] на доскѣ [illegible] фона этихъ картинъ какъ-то не вѣрится, что онѣ писаны тѣмъ же мастеромъ, который написалъ фонъ «Крещенія» и кѣмъ создано совершенно новое, что здѣсь проявилось. Грузныя, своеобразныя формы горъ, виднѣющихся изъ-за парапета замкнутаго сада Маріи въ «Благовѣщеніи» галереи Уффици, наводятъ на предположеніе, что это парафраза менѣе тонкаго художника на тему, сочиненную Леонардо.

Въ высшей степени важно, для характеристики Леонардо, что первое вполнѣ достовѣрное его произведеніе (рисунокъ перомъ, хранящійся въ собраніи Уффици и помѣченный 1473 годомъ) — пейзажъ, изображающій довольно сложный гористый видъ. Иные хотятъ здѣсь видѣть мѣстность въ Луккской области, другіе опредѣляютъ его какъ мѣстность близъ Монтелупо съ низкими горами вдали. Но во всякомъ случаѣ и несомнѣнно, передъ нами настоящій въ «современномъ смыслѣ слова» этюдъ съ натуры, опережающій подобные же этюды Дюрера лѣтъ на двадцать.

Не все одинаково удалось Леонардо. Особенно поражаетъ своимъ условнымъ пріемомъ рисунокъ деревьевъ въ видѣ какихъ-то вѣеровъ и ошибка въ перспективѣ замка, расположеннаго по склону скалы слѣва. Однако въ общемъ весь рисунокъ свидѣтельствуетъ объ остромъ наблюденіи природы и объ удивительномъ чувствѣ пластики. Массы расположены въ стройномъ порядкѣ, все держится, все скрѣплено, во всемъ сказывается обостренное чувство пространства. При этомъ прекрасно переданы въ общихъ линіяхъ различныя подробности: потокъ между двумя утесами, цѣпи холмовъ и равнина, уходящая въ безконечную даль. Возможно, что мы имѣемъ здѣсь лишь случайно уцѣлѣвшій листокъ изъ этюдника Леонардо, который былъ полонъ подобныхъ же рисунковъ. Благодаря такимъ этюдамъ, въ которыхъ Леонардо старался отдать себѣ отчетъ во всякой формѣ и въ ихъ взаимоотношеніи, онъ долженъ былъ пріобрѣсти то знаніе природы, которое позволило ему уже въ самомъ своемъ раннемъ произведеніи живописи въ пейзажѣ «Крещенія» создать столь чарующее и убѣдительное цѣлое.

Въ дальнѣйшихъ произведеніяхъ Леонардо отношеніе его къ пейзажу [illegible] въ широкомъ смыслѣ слова — является одной изъ самыхъ существенныхъ чертъ его гонимаго [illegible] живописца. Но [illegible] Мадонѣ Бенуа» (1478 года?) пейзажъ отсутствуетъ [illegible] пустота въ окнѣ является однимъ изъ [illegible] эта не окончена.[1] Однако развѣ не свидѣтельствуетъ и здѣсь [illegible] что это отсутствіе пейзажа [illegible]

[1] [illegible]

мысль? Не хотѣлъ ли художникъ въ этой необычайной для XV вѣка детали выразить, что вѣчно Марія находится гдѣ-то на неизмѣримой высотѣ [illegible] отъ грѣшной земли, въ томъ чистомъ просторѣ, гдѣ лишь рѣютъ [illegible] вѣетъ Божій эфиръ? И въ произведеніяхъ, исполненныхъ Леонардо въ Миланѣ — «Тайная вечеря» и «Мадонна въ гротѣ», одна «пейзажная» сторона можетъ свидѣтельствовать о гигантскомъ движеніи искусства впередъ и обнаруживаетъ ту увѣренность и ту цѣльность концепціи, которыя служатъ лучшими показателями художественной зрѣлости какъ самого мастера, такъ и всего его времени. Фоны въ этихъ картинахъ не случайныя схемы и не отвлекающія вниманіе подробности, это такая же «часть сути», какъ фигуры и лица на нихъ. Въ нихъ «душа» ренессанса выявляется съ совершенной полнотой, ясностью и свободой.

Въ «Тайной вечерѣ», оставляя въ композиціи фигуръ традиціонный барельефный строй въ одинъ рядъ, Леонардо позволяетъ себѣ въ «декораціи» большую вольность[12]. Позади Христа и учениковъ глазъ проникаетъ въ глубокую и невысокую слабо освѣщенную комнату, три окна которой «глядятъ въ просторъ». Рядомъ съ несравненнымъ ритмомъ формъ и линій этой декораціи, съ красотой ея композиціоннаго построенія, особенно прекрасны здѣсь эти пустынные пейзажи въ окнахъ. Это не сентиментальная «юдоль печали» Перуджино, не суровая Өиваида феррарцевъ и не пестрая «панорама міра», которую любили изображать большинство кватрочентистовъ, — это затихшая, окутанная вечерней прохладой, погружающаяся въ сумерки природа, та самая природа, въ которую долженъ войти Сынъ Человѣческій и которую Онъ найдетъ спящей, безучастной, обрекающей его на кровавыя слезы. Какъ плохо понимали современники открытія мастера, доказывается тѣмъ, что и въ данномъ случаѣ копиисты не удержались отъ того, чтобы «разукрасить» схему мастера, не оцѣнивъ всей ея простоты, величественности и трагичности. Иные изъ тѣхъ многочисленныхъ [illegible] Леонардо, которые воспроизвели «Тайную вечерю», помѣстили въ окнахъ зала, по примѣру Росселли, эпизоды изъ жизни Христа, другіе — изукрасили эти окна болѣе затѣйливыми пейзажными мотивами.

Совершенно иную мысль выражаетъ геніальнѣйшій пейзажъ, составляющій фонъ луврской «Мадонны въ гротѣ»[13]. И снова здѣсь пейзажъ, столь родственный по настроенію и по существу своихъ формъ пейзажамъ на «Крещеніи» и на рисункѣ 1473 года, служитъ безусловнымъ удостовѣреніемъ авторства Леонардо, тогда какъ пейзажъ на лондонской копіи, несомнѣнно, исполненъ другимъ, менѣе [illegible] и менѣе вдохновеннымъ художни-

[illegible] [illegible] 1466 [illegible] 1473 [illegible]

[illegible] 1494 [illegible]

[illegible] Мюллеръ [illegible] 1893, стр. [illegible] 1904 [illegible] стр. 110.

комъ. Въ «Madonne aux rochers» пейзажъ не украшеніе, а какъ бы самый «смыслъ» картины, — не даромъ эта картина получила свое прозвище именно по пейзажу.

Гдѣ мы? Куда насъ завелъ чародѣй? Что это — отдыхъ на пути въ Египетъ? Но тогда зачѣмъ Іоаннъ Креститель? Или здѣсь окрестности Виѳлеема и Назарета? Что имѣлъ вообще въ виду Леонардо: дѣйствительность, сказку или сонъ? Передъ нами тѣ нагроможденія скалъ, которыя мы до сихъ поръ называли «падуанскими», но ихъ не узнать — настолько онѣ получили убѣдительный характеръ, настолько все здѣсь не схема, а живая правда, понятная жизненность. И опять-таки нигдѣ въ мірѣ не найти такого дивнаго укромнаго уголка, такой отрѣзанной отъ всего уютности. Пейзажъ «Madonne aux rochers» одинъ изъ первыхъ пейзажей съ выдержаннымъ настроеніемъ.[14]

Эти скалы столпились и перекинулись мостами, образовали гроты, коридоры, но создалъ всю эту сложность художникъ не съ цѣлью устрашить кого-либо, а для того, чтобы она образовала дивную сѣнь, тайный пріютъ для Божественнаго Младенца и Святой Его Матери. Надо думать, что это ангелъ завелъ Святое Семейство сюда въ далекую пустыню, безконечно болѣе привѣтливую и милую, нежели тѣсные монастырскіе сады, въ которые любили прежніе живописцы заключать Пресвятую Дѣву. Всего больше напоминаетъ этотъ пейзажъ тѣ волшебныя страны, которыя рисуются намъ при разсматриваніи хитро сложенныхъ кристалловъ и ихъ прозрачной внутренности. Кому не знакома та заманивающая сила, которая даетъ себя чувствовать при разглядываніи этихъ застывшихъ въ какой-то дивной архитектурѣ массъ, кажущихся при блескѣ свѣчей ожившими и содержащими какія-то безграничныя глубины. Хочется разсѣчь гладкую, твердую, завороженную поверхность, «проникнуть въ кристаллъ», какъ о томъ мечтали Гофманъ и Жоржъ Зандъ.

Тотъ же художникъ, что насъ привелъ только что къ самой недоступной святынѣ, къ тому тайному мѣсту, куда ангелы уносили Марію и маленькаго Іисуса, ведетъ насъ затѣмъ на «вершину горы, откуда виденъ весь міръ», и ставитъ передъ нами вмѣсто искушающаго Сатаны — женщину съ вѣчной загадкой въ усмѣшкѣ, съ вѣчнымъ соблазномъ безумія въ глазахъ, съ вѣчной ложью во всемъ ея обликѣ.[15] «Мона Лиза», разумѣется, не только портретъ понравившейся художнику аристократки, но нѣчто другое, не поддающееся словамъ прозаической критики. Только что покажется, что наконецъ [illegible] что видишь простую сущность этого портрета, какъ вырастаетъ, начинаетъ смѣяться и мучить его таинственная природа, что-то дьявольское [illegible]

[14] На этомъ мѣстѣ слѣдовало бы [illegible] о [illegible]ственныхъ леонардовскому гроту скалахъ Нидерландцевъ. Возможно, что Леонардо знавалъ о живописи сѣверныхъ художниковъ, пользовавшихся у итальянскихъ любителей большимъ успѣхомъ, [illegible] на мысль своего грота какой-либо картиной Боутса или Матсейса, но, во всякомъ случаѣ, подъ его кистью предметъ «игрушечная затѣя» [illegible] превратился въ [illegible] ственные черты.

[15] Знаменитый портретъ Моны Лизы [illegible] Франческо дель Джоконде, писанъ Леонардо во Флоренціи между 1503—1506 годами. Еще [illegible]



ключено въ немъ. И только что отдашься соблазну повѣрить этимъ чарамъ, какъ они тутъ же превращаются въ ничто, какъ снова вмѣсто Сатаны передъ нами портретъ благородной неаполитанки, которую, по увѣренію Вазари, Леонардо писалъ четыре года, забавляя ее музыкой и играми жонглеровъ.

Видъ съ вершины горы, придуманный Леонардо въ качествѣ фона для этого сфинкса, есть такая же смѣсь лжи и правды, какъ и самый образъ Джоконды. При взглядѣ на эти горныя дали не думаешь уже объ «утѣхѣ кристалловъ», а приходятъ на умъ тѣ пустыни, которыя видишь въ подзорную трубу на лунѣ.[16] Это не сказочная, но вымершая природа. Сатана въ образѣ женщины паритъ надъ мертвой вселенной. Одинокій мостъ, что виденъ черезъ высохшую рѣку, какъ будто послѣдній свидѣтель человѣческой суеты. Вспомнимъ фоны въ портретахъ урбинскаго герцога и его супруги — работы Пьеро деи Франчески. Какое тамъ выражено благоденствіе, какое тамъ счастье жизни! Сколько разнообразныхъ подробностей, сколько всякихъ угодій! Въ этомъ же Адѣ развѣ только бродятъ невидимыя другъ для друга души грѣшниковъ, обреченныя на чудовищное одиночество. Что это: горы? что это: тучи вдали? Что это: Альпы или Апеннины? Все точно таетъ и готово ежеминутно исчезнуть, все издѣвается той же насмѣшливой, застылой улыбкой, что сомкнула навѣки уста Джоконды. И въ то же время все убѣдительно до послѣдней степени, вѣроятно, потому что все цѣльно, всѣ части органически между собою связаны.[17]

Часто слышишь сѣтованія на то, что Леонардо такъ мало создалъ: всего одиннадцать произведеній, считая въ томъ числѣ «Крещеніе», оба «Благовѣщенія» и «Вакха».[18] Однако въ этихъ одиннадцати картинахъ сказано все, что имѣлъ сказать Леонардо, а разъ сказанное Леонардо не считалъ нужнымъ повторять. Ему важно было разрѣшить проблему, открыть новую область, но слѣдовать по намѣченному пути онъ предоставлялъ другимъ. Въ этой чертѣ выразилась съ особенной ясностью его гордая демоническая натура, его брезгливое одиночество и отчужденность отъ общихъ человѣческихъ чувствъ и устремленій.

Такъ и въ четвертой картинѣ Лувра «Богородица на колѣняхъ у св. Анны»[19] Леонардо преслѣдовалъ совершенно иную задачу, нежели въ кар-

---

[16] Самому Леонардо лунные виды не могли быть извѣстны, ибо телескопъ изобрѣтенъ значительно позже.

[17] Фридрихъ Розенъ пытается доказать, что представленная на картинахъ Леонардо [illegible] мѣстность частью [illegible] средняго теченія Арно въ сосѣдствѣ съ замкомъ [illegible]. Отсюда же бралъ, согласно тому же автору, свои мотивы и Гоццоли. — Не отрицая того, что Леонардо могъ «учиться у природы» именно въ данной мѣстности, какъ кажется, однако, что въ пейзажахъ своихъ картинъ онъ забывалъ о какихъ бы то ни было опредѣленныхъ этюдахъ, но творилъ свободно, слѣдуя своей фантазіи. Нужно только прибавить при этомъ, что его фантазія была [illegible] самыми [illegible] ... in der Kunste, Leipzig, 1903.

[18] [illegible] ... галлереѣ Уффици, «Мадонна-Бенуа» въ собраніи Л. Н. Бенуа въ С. Петербургѣ, «Madonne aux rochers» въ Луврѣ, «Тайная вечеря» въ Миланѣ [illegible]

[19] [illegible]

гой «Мадонна въ гротѣ» или въ «Джокондѣ». Здѣсь онъ, главнымъ образомъ, задался труднѣйшей композиціонной и какъ бы скульптуральной задачей, воспользовавшись для этого древней символической формулой, ставившей въ образахъ выразить происхожденіе Спасителя отъ двухъ непорочныхъ не знавшихъ мужей женщинъ. Поглощенный всецѣло формальнымъ выявленіемъ этой мистической проблемы въ тѣсно слитной группѣ, мастеръ менѣе обратилъ вниманія на пейзажъ. Однако какая дивная поэзія замысла сказывается и здѣсь въ мотивѣ озеръ, стекающихъ съ одного горнаго уступа на другой! Первый планъ представленъ въ видѣ скалы, спускающейся сразу за фигурой св. Анны къ первому озеру; справа возвышается рядъ величественныхъ деревьевъ, служащихъ «симметричной кулиссой». Послѣдняя подробность имѣетъ нѣчто общее съ мотивами на современныхъ Леонардо нидерландскихъ картинахъ (Давида, Патинира), но скорѣе это совпаденіе произошло случайно. Напротивъ того, голубыя [illegible] горы на картинахъ Матсейса и прочихъ зараженныхъ «итальянизмомъ» нидерландскихъ художниковъ являются несомнѣннымъ заимствованіемъ, если не всегда у самого Леонардо, то у художниковъ ломбардской школы, всецѣло охваченной въ то время искусствомъ флорентинскаго мастера*).



Леонардо да Винчи. Этюдъ дерева. Виндзоръ.

*) Интересный разборъ мотива «св. Анны» мы встрѣтили въ книгѣ [illegible] стр. 361—363.

Если мы отъ картинъ перейдемъ къ этюдамъ и рисункамъ Леонардо, то среди нихъ найдется безчисленное множество доказательствъ его неустанно-ищущаго изученія природы. Изученіе есть вообще основная черта всего творчества Леонардо. Превыше всѣхъ чувствъ онъ ставитъ зрѣніе, превыше всѣхъ художествъ — «искусство глаза», живопись. Но его зрѣніе не было поверхностнымъ. Оно не имѣло ничего общаго съ принципами пустого иллюзіонизма, а напротивъ того, влекло за собой самое глубокое вниканіе въ природу каждаго заинтересовавшаго мастера предмета, заинтересовывало же Леонардо рѣшительно все и почти все въ одинаковой степени. Есть что-то сладострастно-ненасытное въ отношеніи Леонардо къ вселенной, къ ея законамъ, къ ея тайнамъ.

Больше всего дразнило умъ Леонардо желаніе понять *организмъ* каждаго предмета въ отдѣльности и *организмъ всего мірозданія*. Все его искусство есть до нѣкоторой степени попытка фиксировать въ пластической формѣ общее perpetuum mobile, вѣчную перемѣнчивость, вѣчное движеніе и неразрывную связанность всѣхъ моментовъ движенія. Дерево его интересуетъ не своимъ силуэтомъ, не «орнаментомъ», но тѣмъ, какъ оно «произрастаетъ», какъ наполняетъ свои суставы соками, какъ оно неуловимо для глаза постоянно развивается и, слѣдовательно, движется. Что за красота его этюдъ дерева въ Виндзорѣ! Красота эта заключена не въ изяществѣ линій и ихъ плетеній, не въ «фотографической» точности, съ которою Леонардо передалъ данный индивидуумъ дерева, а въ томъ, что онъ представилъ въ извилинахъ и бугоркахъ ствола, въ мощномъ развѣтвленіи короны какъ бы самое плодоносную силу, бьющую изъ почвы и созидающую форму растенія.

И цвѣты на картинахъ Леонардо писаны ботаникомъ, который не только знаетъ уже существующее, но способенъ «восполнять твореніе природы», измышлять правдоподобно новыя формы[21]. У него встрѣчаются не только существующія породы, но и такія, которыя не побывали ни въ одномъ гербаріи, а, между тѣмъ, существованіе которыхъ съ точки зрѣнія науки вполнѣ *допустимо*. Опять-таки цвѣты у Леонардо *живутъ*. Въ «Madonne aux rochers» нарциссы, ирисы, hemerocallis flava — такія же *дѣйствующія лица*, какъ Марія, ангелъ, оба младенца, скалы. И они слагаютъ божеству свои гимны. Какъ далеки мы здѣсь отъ схематическихъ ребяческихъ цвѣтовъ Липпи и Беато Анджелико и какъ далеки отъ внимательныхъ, но чисто внѣшнихъ «копій съ натуры» нидерландцевъ. Если же мы захотимъ понять, почему Леонардо такъ отъ нихъ отличается, то, прочитаемъ [illegible] о растеніяхъ, пересмотримъ его терпѣливые и всегда столь [illegible] анатомическіе этюды цвѣтовъ и [illegible] сохранившіеся частью на [illegible]

²¹ См. F. [illegible] «Die Pflanze in der Kunst», стр. 309



*Леонардо да Винчи. Гроза въ Альпахъ. Рисунокъ. Виндзоръ.*

убѣдимся, что онъ з н а л ъ природу, зналъ не только какъ сухой педантъ, но какъ поэтъ, ученый и мудрецъ.

Это начало познанія законовъ жизни сказывается у Леонардо во всѣхъ. Хороши этюды животныхъ Пизанелло и Дюрера, но всегда они производятъ впечатлѣніе чего-то мертваго, застывшаго, какихъ-то чучелъ изъ зоологическаго музея. Напротивъ того, Леонардо, благодаря неустанному изученію

удалось открыть главные законы кинематики и механики, а его художественное проникновеніе научило его открывать во всемъ какъ первичныя движущія силы, такъ и одухотворенность всего. Въ результатѣ получились изумительныя изображенія лошадей, собакъ, кошекъ и птицъ.

Въ своемъ преслѣдованіи открыть секретъ жизни онъ доходилъ до того, что самъ дѣлалъ двигающіяся подобія живыхъ существъ (Вазари разсказываетъ о моделяхъ дракона и льва, которыя изготовилъ Леонардо) и добивался похитить у птицъ секретъ ихъ полета. Особенно же увлекался Леонардо лошадьми, и въ ихъ изображеніи онъ превзошелъ все, что было сдѣлано до тѣхъ поръ во Флоренціи даже такими глубокими знатоками коня, какъ Учелло, Кастаньо, Донателло и Верроккіо. Кони Леонардо не только прекрасные колоссы, подъ копытами которыхъ содрогается земля, но одушевленныя существа, полныя страстныхъ порывовъ, почти обладающія человѣческой душой [illegible].

Для ознакомленія съ искусствомъ Леонардо и, въ частности, съ его отношеніемъ къ природѣ, необходимо углубиться въ чтеніе его писаній, изъ которыхъ ни одно не предназначалось для распространенія, но которыя всецѣло являлись отраженіями его ненасытнаго «любопытства». Больше всего о пейзажѣ содержится въ «Trattato della pittura» — въ этой компиляціи важнѣйшихъ взглядовъ Леонардо на законы живописи. Здѣсь мы найдемъ и самыя общія, и самыя детальныя указанія, рецепты чисто ремесленные, техническіе, полезные для практики, и идеи отвлеченныя, полезныя для образованія въ художникѣ «основныхъ» взглядовъ на искусство. Большинство этихъ наставленій еще не устарѣли и годны для насъ и для нашихъ потомковъ. Но и устарѣлыя цѣнны, ибо встрѣчающіяся въ нихъ, доказанныя лишь впослѣдствіи, ошибки часто очень близко подходятъ къ истинѣ. Иное, впрочемъ, кажется устарѣлымъ только потому, что стало общеизвѣстнымъ и вошло въ академическую схоластику. Что твердятъ всѣ, то становится тѣмъ самымъ ложью — по крайней мѣрѣ для художниковъ-творцовъ.

Наставленія въ «Trattato» выясняютъ отношеніе живописи къ другимъ художествамъ, даютъ совѣты о правильномъ художественномъ образованіи, касаются пропорціи человѣческаго тѣла, анатоміи [illegible] первую по полнотѣ теорію свѣта, тѣни и отраженій. [illegible] извѣстныя уже въ то время формулы перспективы [illegible] изложенныя у Пьеро деи Франчески и у Альберти [illegible] различные вопросы о пейзажѣ вообще [illegible] деревьевъ [illegible]

[illegible]

Въ каждомъ вопросѣ Леонардо выдаетъ свое страстное желаніе проникнуть въ глубь жизненной тайны, уяснить себѣ, почему [illegible] все происходитъ или выглядитъ. Трактатъ не былъ имъ самимъ приведенъ въ порядокъ, и въ немъ имѣются большіе пробѣлы; однако эти пробѣлы восполняются другими сочиненіями или случайными записками, [illegible] начерпанными все съ тою же цѣлью — выяснить всѣ вопросы и тѣмъ самымъ сдѣлать ихъ общедоступными, обогатить этими выясненіями сокровищницу человѣческихъ знаній [24].

Насъ теперь можетъ поразить то, что Леонардо не ограничивается отдѣльными наставленіями художникамъ для всякихъ случаевъ, но мѣстами рѣшается синтезировать нѣкоторыя изъ нихъ въ какія-то [illegible] для писанія картинъ. Такъ, онъ учитъ, какъ изобразить грозу или битву, какъ написать историческую картину. Разумѣется, съ нашей точки зрѣнія онъ выходитъ въ данномъ случаѣ за предѣлы художественной стихіи, онъ какъ бы пытается закрѣпить то, что по самой природѣ вещей не поддается закрѣпощенію. Мы можемъ даже видѣть въ его примѣрѣ [illegible] основы, на которыхъ держалась строго построенная академическая регламентація творчества въ XVII и XVIII вѣкахъ. Однако, если [illegible] нами Леонардо предстаетъ какъ бы предтечей академизма, [illegible] что и эта черта отнюдь не выдаетъ его принадлежности [illegible] или его близости къ схоластикѣ, но свидѣтельствуетъ о [illegible] редовитости и универсальности. Вѣдь эти «рецепты» не представляютъ чего-либо сухого, а имѣютъ характеръ геніальныхъ «стихотвореній въ прозѣ», т. е. созданы свободнымъ вдохновеніемъ и предназначены [illegible] будить въ художникахъ интересъ къ явленіямъ жизни [illegible]. Это ихъ назначеніе станетъ намъ особенно понятнымъ, если мы вспомнимъ [illegible] въ искусствѣ, окружавшемъ Леонардо, соннаго и косно-тра[illegible]

---

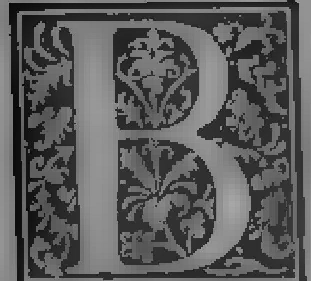
24 «Перспективные фокусы, которые такъ занимали предшественниковъ Леонардо, мало интересовали Винчи. Больше всего онъ увлекался ими въ своей ранней и не доведенной до окончанія картинѣ «Поклоненіе волхвовъ», заказанной ему въ 1481 г. На ней и на этюдахъ къ ней, рисунки въ Луврѣ и въ Уффици, онъ какъ бы даже запутался въ упражненіяхъ перспективно-архитектурнаго характера. Въ позднѣйшія времена Леонардо [illegible] считать такія затѣи [illegible] и безвкусными. Возможно, что онъ и «Поклоненіе» забросилъ, [illegible] въ неудовлетворенности избранной системы.

[illegible] у Леонардо описаніе [illegible] изданіе, стр. [illegible] иллюстраціей къ этому [illegible] Винчи [illegible] грозу.

Одинъ этотъ набросокъ говоритъ объ изобразительной мощи Леонардо. Не будь типичныхъ чертъ въ самомъ штрихѣ, рисунокъ этотъ можно было бы принять за произведеніе XVII вѣка — Рубенса или Пуссена или даже за какой-нибудь альпійскій этюдъ Тернера, — столько въ немъ возбужденія, пафоса, поэзіи и жизненности. Изображена равнина [illegible] около Варезе [illegible] мая съ очень высокаго моста и окаймленная альпійскими отрогами [illegible] городами [illegible] какъ часто [illegible] [illegible]

*Брамантино. Мадонна со святыми. Амброзіана въ Миланѣ*

## III



ВЫШЕ мы уже указывали на то, что вліяніе Леонардо на современное искусство трудно опредѣлимо, и это особенно касается Флоренціи, которую мастеръ покинулъ въ началѣ своей дѣятельности и куда вернулся лишь съ приближеніемъ къ старости. Однако, даже въ Ломбардіи, куда Леонардо явился не позже 1487 года[26] и гдѣ вокругъ его обаятельной личности скоро образовалась такъ называемая академія — большая семья учениковъ и фанатическихъ поклонниковъ, ему не удалось найти ни одного вполнѣ достойнаго преемника.

[illegible] мы можемъ найти, если сравнимъ то, что творилось въ Ломбардіи до Леонардо, съ тѣмъ, что возникло при [illegible]

[26] [illegible]

или послѣ него. Изумительное совершенствованіе въ ломбардской живописи за это время нельзя отрицать, но при этомъ приходится констатировать, что «материалъ» учениковъ былъ лишенъ здѣсь той [illegible] и, наконецъ, той «научной» подготовленности, которую мы застали въ Тосканѣ. Ломбардцы внѣшне усовершенствовали свое мастерство и двинулись огромнымъ шагомъ отъ братьевъ Цавтари къ Фоппѣ и далѣе отъ Фоппа къ Содомѣ, при чемъ даже зрѣлые художники, въ родѣ Бергоньоне и [illegible], поддались вліянію Леонардо и отразили въ своемъ черство-архаическомъ творчествѣ прелестную новую красоту. Однако все же не нашлось даже среди ближайшихъ къ Винчи художниковъ никого, кто могъ бы соперничать съ великими тосканскими современниками, кто былъ бы въ художественномъ и «обще-культурномъ» смыслѣ подготовленъ настолько, чтобы создать то огромное, свободное «титаническое» искусство, которое насъ поражаетъ во Флоренціи и еще болѣе въ «главной резиденціи» [illegible] искусства — въ Римѣ.

Вліяніе геніальнаго флорентинца освободило формы въ ломбардской живописи, уничтожило послѣдніе слѣды архаической [illegible], заставило всѣхъ принять новый прелестный типъ красоты въ [illegible] «Мадонны въ гротѣ». Но никто изъ ломбардцевъ [illegible] учителя сущности его отношенія къ природѣ [illegible] ломбардское искусство нѣсколько мертвенно, черство [illegible] ярко это сказывается въ пейзажѣ. Даже копируя картины Леонардо, [illegible] скіе ученики его вносили во все столько апатичной [illegible] духа и столько усердія во внѣшнемъ повтореніи формулъ, что самая сущность этихъ формулъ мѣнялась подъ ихъ кистью до неузнаваемости. Лучшее доказательство, что берлинское «Воскресеніе» не произведеніе [illegible] по крайней мѣрѣ, совершенно искаженное произведеніе мастера, [illegible] застылость какъ фигуръ, такъ и горнаго пейзажа въ фонѣ; лучшее доказательство, что лондонскій «вариантъ» Madonne aux rochers не варіантъ [illegible] это именно «тяжесть» общаго впечатлѣнія, превращающая, почти не мѣняя главнаго расположенія, всю трепетную, полную горячаго поэтическаго чувства фантастику луврской картины во что-то «осѣвшее», не лишенное даже оттѣнка мертвенности. Наоборотъ, однимъ изъ доказательствъ того, что въ своей основѣ луврскій «Бахусъ-Креститель» представляетъ собой живопись Леонардо (картина варварски повреждена реставраціей), является изощренность общаго впечатлѣнія и, въ частности, та роль, которая дана здѣсь пейзажу [27].

---

[illegible] этой картины [illegible] [illegible] работы [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] разростание [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Загадочной фигурой продолжаетъ оставаться одинъ изъ самыхъ значительныхъ ломбардскихъ художниковъ — Бартоломео Суарди, прозванный Брамантино.[28] Подобно Бергоньоне, Брамантино былъ лишь отчасти затронутъ влiянiемъ Леонардо. Въ раннихъ своихъ картинахъ онъ скорѣе напоминаетъ Пьеро деи Франческа, падуанцевъ и феррарцевъ.[29] Но и въ болѣе позднихъ трудахъ (напр., въ строго монументальномъ триптихѣ Амврозiаны, въ «Поклоненiи волхвовъ» собранiя Лайардъ и въ «Распятiи» Бреры) онъ сохраняетъ нѣчто совершенно самобытное: какую-то чуждую Леонардо почти «надломленную» суровость въ статуарной застылости фигуръ, въ странностяхъ перспективы (какой суровый фонъ эти замковыя башни позади фигуръ Мадонны и святыхъ на триптихѣ въ Амврозiанѣ), въ склонности къ прямолинейности, доходящей до унылаго однообразiя. Леонардескiе, а еще точнѣе обще-тосканскiе элементы (Брамантино совершилъ въ 1508 году далекое путешествiе до самаго Рима) встрѣчаются скорѣе въ типахъ и въ спокойныхъ широкихъ драпировкахъ страннаго мастера.

Ближе къ Леонардо подходитъ Андреа Соларiо, которому въ годъ переселенiя Леонардо въ Миланъ было лѣтъ двадцать пять.[30] Онъ уже прошелъ

---

ками работа Чезаре да Сесто. Пейзажъ въ первой состоитъ изъ массивныхъ скалъ и далекихъ горъ съ еле замѣтной растительностью; его, несомнѣнно, писалъ ломбардецъ. Напротивъ того, — изощренный, тонко выписанный пейзажъ второй, можетъ быть, принадлежитъ рукѣ фламандскаго живописца въ характерѣ Патинира. На это указываетъ приподнятый горизонтъ и обилiе «кудрявыхъ» растительныхъ мотивовъ. Различiя того же характера существуютъ между оригиналомъ Леонардо «Св. Анна» и ея многочисленными повторенiями. Всюду на нихъ пейзажъ вычурнѣе, богаче (особенно нышенъ пейзажъ на картинѣ, бывшей въ собранiи герцоговъ Лейхтенбергскихъ), но всюду онъ обличаетъ «менѣе возвышенный художественный вкусъ», всюду это богатство кажется [illegible].

28 Прозвище Брамантино Бартоломео получилъ за свое увлеченiе знаменитымъ архитекторомъ и живописцемъ Браманте изъ Урбино (Донато д'Анджело 1444—1514), который въ первый перiодъ своей дѣятельности жилъ и работалъ въ Ломбардiи. Въ Миланѣ сохранились и единственные остатки живописи Браманте, [illegible] его зачислить въ разрядъ [illegible] родѣ Пьеро деи Франчески. Эти фрески [illegible] Браманте [illegible] въ Брерѣ и происходятъ изъ Casa Panigarola на Corso Venezia, они изображаютъ массивныя и характерныя фигуры философовъ на прекрасныхъ [illegible] архитектурныхъ фонахъ. Влiянiе Браманте на ломбардскихъ художниковъ, вѣроятно, было очень сильнымъ. См. [illegible] V — VI. 1910. — Брамантино-Суарди родился, должно быть, около 1455 г. Считается, что онъ былъ ученикомъ Бутиноне и Фоппы. Въ 1508 г. Суарди [illegible] на родину. Въ 1525 г. онъ былъ назначенъ герцогомъ Франческо II придворнымъ архитекторомъ. Въ 1536 г. онъ еще былъ живъ. См. W. Suida «Die Jugendwerke d. Bartolomeo Suardi» въ «Jahrbuch d. Kunstsl. d. Allerhöchst. Kaiserhauses» XXV.

29 Совершеннымъ феррарцемъ онъ, во всякомъ случаѣ, представляется въ поразительной картинѣ миланской Амврозiаны «Рождество Христово». Однако, вопросъ большой, можно ли оставить за мастеромъ это произведенiе и не слѣдуетъ ли его отдать Эрколе Роберти, съ работами котораго оно имѣетъ много общаго. Въ томъ же духѣ исполнена и изумительная картина «Филемонъ и Бавкида» [illegible] Замѣтны въ образѣ «Мадонны» Брамантино въ Брерѣ [illegible] въ ясно выраженномъ [illegible] характеръ [illegible]. Замѣчательны здѣсь рефлексы, идущiе отъ пола на лица ангеловъ.

30 По другимъ, едва ли, однако, достовѣрнымъ свѣдѣнiямъ, Соларiо родился около 1460 года и былъ, слѣдовательно, лѣтъ на десять старше Леонардо. [illegible] Братъ его, [illegible] и вмѣстѣ съ нимъ Андреа совершилъ [illegible] въ Венецiю (въ 1490 г.), во Францiю [illegible] во Фландрiю, въ Римъ (около 1514 г.) и [illegible] Во Францiи Андреа былъ [illegible] 1507 по 1509 г.). Съ 1515 г. [illegible] Миланѣ и, должно быть, здѣсь и умеръ [illegible] къ Соларiо подходитъ француз[illegible] — Симонъ Майи, работавшiй съ 1535 г. [illegible] Анвильѣ. — См. G. L. Calvi «No[illegible]

[illegible] стр. 147; F. Malaguzzi Valeri [illegible] въ «Italienische Forschungen», Berlin 1906



къ тому времени мѣстную школу и не могъ въ дальнѣйшемъ освободиться вполнѣ отъ извѣстной вычурности и тяжести. Однако въ своемъ стилѣ, въ безупречномъ рисункѣ, въ внимательномъ изученіи свѣтотѣни, наконецъ въ пейзажѣ, сказывается, что Соларіо успѣлъ дополнить свое образованіе самымъ пытливымъ всматриваніемъ въ искусство переселившагося въ Миланъ флорентийца.

Еще нѣсколько робокъ образъ Соларіо въ миланской Брерѣ «Мадонна со святыми», но уже и здѣсь восхитительно переданъ мягкій свѣтлѣющій горизонтъ, на которомъ вырисовываются спокойныя, тяжелыя линіи голубыхъ горъ и разстилающаяся у подошвы ихъ орошенная рѣкой равнина. Лишь падуано-венеціанская кулисса справа и условно-скалистый мостикъ слѣва[1] вносятъ примитивныя ноты въ пейзажъ[2]. Болѣе въ духѣ Леонардо исполнена «Мадонна, кормящая Младенца» въ музеѣ Польди Пеццоли. Особенно здѣсь ясно говоритъ о художественной зрѣлости Соларіо (на сей разъ и о несомнѣнномъ вліяніи Леонардо) мягкій, почти импрессіонистично трактованный пейзажъ, видимый слѣва въ окнѣ, рядомъ съ алой драпировкой, висящей у стѣны: свѣтло-зеленые холмы, голубыя горы и озеро производятъ впечатлѣніе удивительной воздушности. Въ другой картинѣ того же музея «Бѣгство въ Египетъ» (1515 г.) мы имѣемъ рѣдкій въ итальянской живописи того времени примѣръ «лѣсного» пейзажа, напоминающаго какъ нѣкоторые этюды Леонардо, такъ и современныя картины нидерландцевъ Давида или Патинира.

Шедевромъ Соларіо считается очаровательная картина Лувра «La Madone au coussin vert»[3]. Здѣсь мастеръ однимъ изъ первыхъ прибѣгаетъ къ мотиву, въ которомъ сочная масса листвы, трактованная смѣло и просто, безъ мелочности кватроченто (и какъ бы даже въ духѣ Тиціана), играетъ ту роль «фона», которую до сихъ поръ исполняли парчевыя занавѣски или архитектурныя массы. Одно это сообщаетъ всей картинѣ впечатлѣніе тишины лѣсной чащи. Но и во всемъ духѣ композиціи ея чувствуется шедшее отъ Леонардо вѣяніе, его призывы изучать и любить природу[4]. Глубокое знаніе формъ выдаетъ малѣйшая подробность: простой и «интимный» наклонъ Богородицы, жестъ ея руки, надавливающей на грудь, выдавливая и совершенно

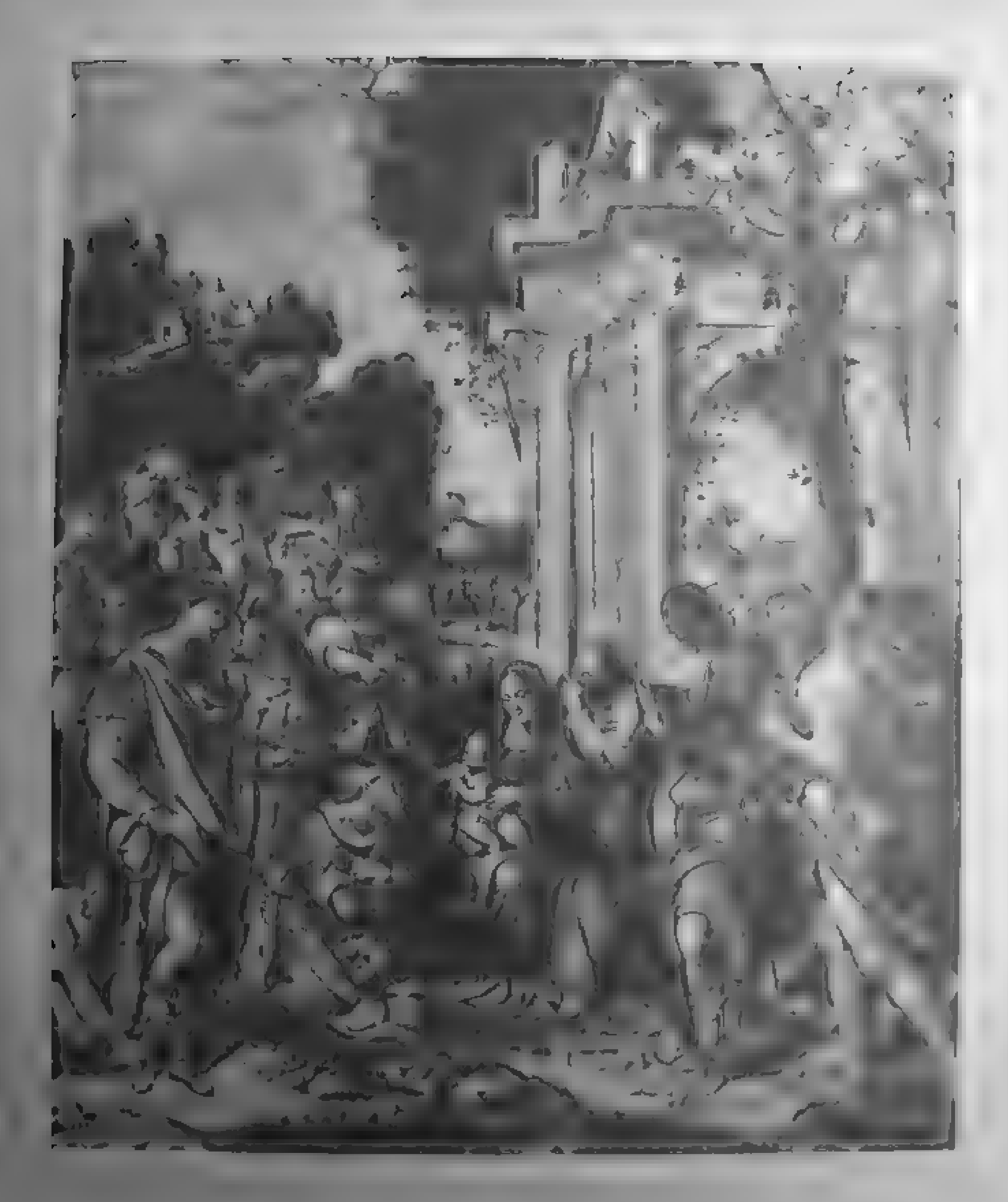
---

[1] Такой же мостикъ въ характерѣ Карпаччо мы видимъ и на «Распятіи» въ Луврѣ. Впрочемъ дальній планъ этой же картины совершенно нидерландскій.

[2] Въ нѣкоторыхъ картинахъ Соларіо видно сильное вліяніе Антонелло да Мессина, пребывавшаго въ Миланѣ, когда Соларіо былъ еще юношей. Въ другихъ [illegible] Соларіо ученика его — Бельтраффіо, [illegible] думать, что [illegible] Соларіо.

[3] Въ Эрмитажѣ имѣется старинная копія съ этой картины.

[4] Мотивъ тяжелой зеленой массы въ центрѣ картины [illegible] Фрожола(?) Соларіо могъ видѣть [illegible] посадить Марію на цвѣтущую рощу. На картинѣ же [illegible] фонѣ густой зелени.



естественной позы Младенца, ухватившаго ручкой свою пухленькую ножку. Все здѣсь объединено, связано, все органически цѣльно. Въ той Мадоннѣ меньше леонардесскихъ чертъ, нежели въ иныхъ созданіяхъ Луини и Бельтраффіо, однако леонардесской, ренессансной сути въ этой картинѣ безусловно больше, нежели въ картинахъ болѣе точныхъ подражателей великаго мастера. Глядя на эту картину, вѣришь, что Соларіо могъ написать и тотъ чарующій, столь жизненный портретъ, извѣстный подъ прозвищемъ „Belle Ferronière“ (Лувръ), вѣками считавшійся за произведеніе Леонардо.

---

Бельтраффіо былъ миланскимъ аристократомъ, отдавшимся всецѣло обаянію Леонардо и посвятившимъ себя живописи[35]. Леонардо отвѣчалъ на его преданность полнымъ довѣріемъ, и когда Винчи принужденъ быть послѣ нашествія французовъ оставить Миланъ, то Бельтраффіо было поручено наблюденіе за заказами мастера и его мастерской. И однако Бельтраффіо остался на всю свою жизнь тяжеловѣснымъ ломбардцемъ, и ему такъ и не удалось переработать своей манеры, своей красочности, всего своего отношенія къ живописи, согласно указаніямъ обожаемаго учителя. Онъ заимствовалъ у Винчи типъ красоты (что можно объяснить отчасти общностью позировавшихъ натурщиковъ), но Бельтраффіо всегда легко отличить отъ Леонардо именно потому, что онъ совершенно лишенъ одухотворенности, что онъ всегда какъ-то грузенъ, массивенъ и черезчуръ педантиченъ. Зоркіе глаза ликовъ Леонардо превращаются у него въ сонные или просто пустые; типичная припухлость вѣкъ Винчи, придающая такую чарующую томность, у Бельтраффіо получаетъ какую-то утрированную мясистость, а нѣжно закругляющіеся овалы, созданные учителемъ, подъ кистью Бельтраффіо заплываютъ и каменѣютъ.

При всемъ томъ Бельтраффіо — большой мастеръ, превосходный знатокъ своего дѣла. Ему вполнѣ можно приписать такіе шедевры, какъ эрмитажную «Мадонну Литта» и какъ «Св. Людовика» въ петербургской галлереѣ гр. Строганова. Но только первая картина наводитъ на мысль, что передъ нами набросокъ Леонардо, доконченный ученикомъ: это превосходно исполненная «классная задача» и въ то же время нѣсколько „загубленное“ произведеніе. Также и прелесть «Св. Людовика» всецѣло должна быть отдана Леонардо. Онъ лишь могъ сочинить чарующій образъ такого андрогина — образъ, превращенный Бельтраффіо въ портретъ щеголеватаго красавца.

Очень ясно сказывается отступленіе Бельтраффіо отъ Леонардо (или, вѣрнѣе, его недопониманіе Леонардо) въ отношеніи его къ природѣ въ цѣломъ. Бельтраффіо предпочиталъ ничего не писать въ фонахъ своихъ

---

[35] Джованни Антоніо Бельтраффіо или Больтраффіо родился въ 1467 году въ Миланѣ [illegible] въ 1516 [illegible] Леонардо [illegible] въ 1513 году въ Римѣ [illegible]



картинъ, гдѣ онъ усердно копируетъ разныя подробности въ видѣ «мертвой натуры», расположивъ ее на первомъ планѣ: цвѣты, сосуды, утварь, вазы и прочее — все это освѣщая тѣмъ бѣлымъ «погребнымъ» свѣтомъ съ черными тѣнями, которые дѣлаютъ его предвѣстникомъ другого ломбардца — Караваджо. Въ прекрасной картинѣ Берлинскаго музея «Св. Варвара» Бельтраффіо написалъ и разработанный пейзажъ, но фонъ въ этой картинѣ недостоинъ ученика Леонардо, и совершенно примитивны тамъ отдѣльные кустики фіалокъ и символическая башня, имѣющая скорѣе видъ перечницы. Въ своемъ шедеврѣ, въ поразительномъ по пластичности образѣ «Мадонны семьи Казіо» (Лувръ), Бельтраффіо пишетъ фонъ въ характерѣ далей Перуджино, но лирическую мягкость послѣдняго онъ замѣняетъ чѣмъ-то черствымъ и навязчиво опредѣленнымъ. Именно изъ этой картины явствуетъ, гдѣ настоящіе источники натурализма Караваджо, столь тупого въ сравненіи съ геніальной жизненностью «золотого вѣка».

---

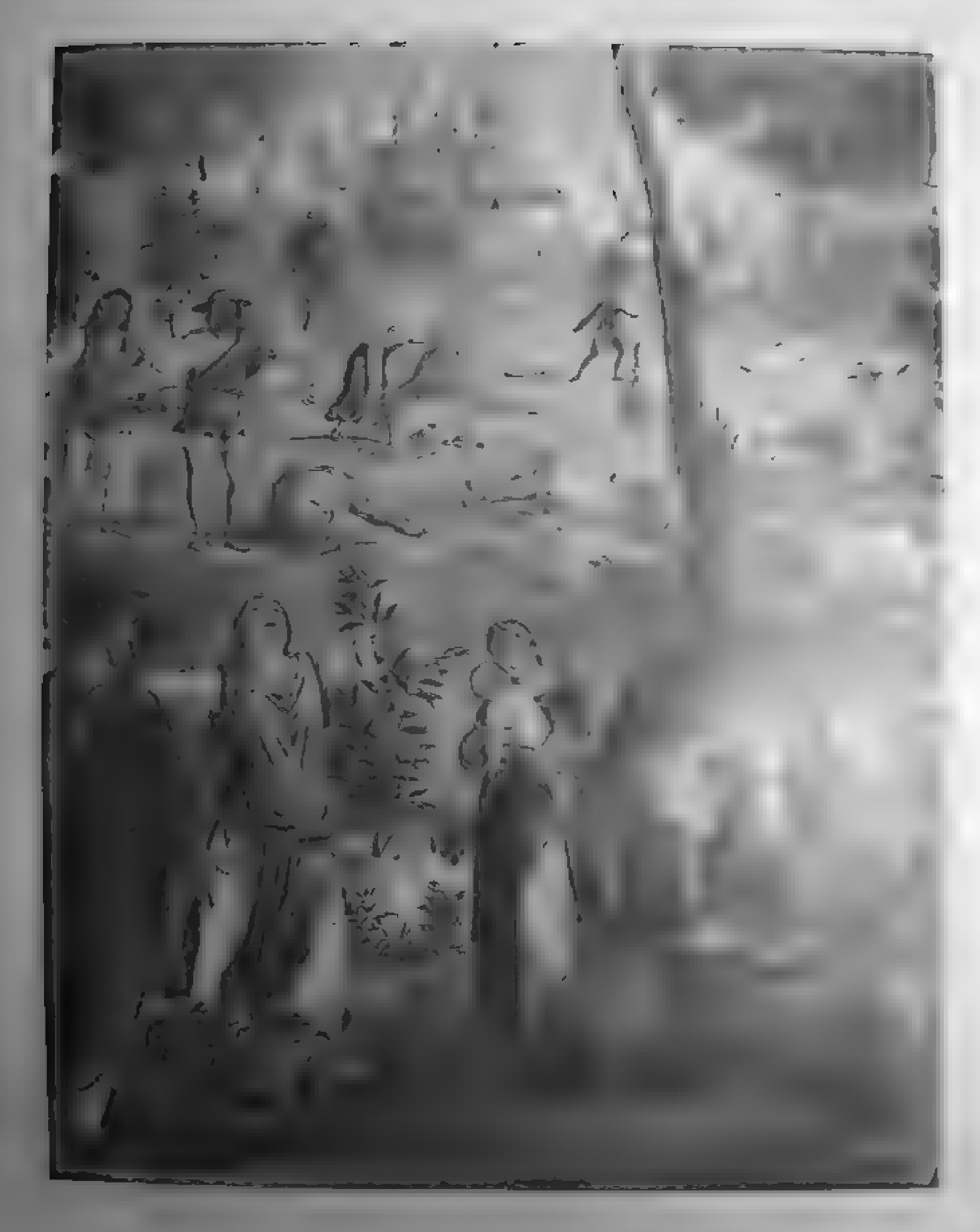
Иначе отражаетъ искусство Леонардо Бернардино Луини *. Но и Луини въ лучшую свою пору, когда онъ ближе подошелъ къ Леонардо ** (уже послѣ смерти Леонардо — въ работахъ 1520-хъ годовъ), производитъ часто впечатлѣніе, будто онъ ограничивается пользованіемъ тѣми же натурщиками, которые позировали Винчи (очевидно, здѣсь передъ нами простое подражаніе, ибо модели, служившія Леонардо въ 1480-хъ и въ 1490-хъ годахъ, были въ 1520-хъ годахъ старцами); въ то же время самая суть ученія Леонардо оставалась ему недоступной. Нашему искушенному времени Луини дорогъ тѣмъ, что въ немъ такъ много наивнаго, дѣтскаго, и, кромѣ того, его успѣху въ широкомъ кругѣ способствуетъ та черта его искусства, которую можно назвать «разъ навсегда принятой системой красоты». Однако наивность противорѣчитъ смыслу ренессанса, а «красивость» Луини лишена жизни и вдобавокъ заимствована.

Съ личностью Луини «не тянетъ познакомиться ближе». Картины мастера наводятъ на предположеніе, что бесѣды его сводились къ обсужденію обывательскихъ вопросовъ, къ однообразнымъ семейнымъ темамъ. Онъ отлично зналъ свое ремесло и благоразумно держался всего того, что [illegible] новъ

---

* Бернардино Луини [illegible] Луино [illegible] Маджоре [illegible] 1480 г. [illegible] извѣстнымъ по всей Ломбардіи [illegible] заказы изъ разныхъ городовъ [illegible] его фрески въ Сароно [illegible] около 1532 г. См. G. C. Williamson [illegible]

[illegible] Lugano, 19[illegible] [illegible] фресокъ въ Сароно.



Но достаточно взглянуть на его вѣчно спокойныя, ровно-совершенныя произведенія, чтобы отбросить навсегда сложившіяся о немъ легенды, рисующія его какимъ-то романтическимъ героемъ. Извѣстно, что онъ вмѣстѣ съ Брамантино (бывшимъ лѣтъ на 20 старше Луини) расписывалъ фресками виллу Пелукку близъ Монцы, и въ связи съ этимъ фактомъ существуетъ разсказъ объ авантюрахъ Луини. Однако, если онъ и встрѣтился гдѣ-то съ Брамантино, то и слѣдовъ вліянія причудливаго Суарди на искусствѣ Бернардино не найти — это превосходное, но вполнѣ умѣренное и притомъ безсодержательное «декоративное» искусство.* Что же касается разсказовъ о любовныхъ похожденіяхъ Луини, то имъ не вѣришь — настолько его искусство отражаетъ флегматичность и спокойное довольство.

Изученіе однихъ сценаріевъ на картинахъ Луини вполнѣ характеризуетъ его. Часто онъ рисуетъ свои фигуры на «пустомъ», то черномъ, то свѣтломъ фонѣ. Но и тогда, когда Луини удѣляетъ большую роль природѣ, пейзажъ остается какъ бы лишь намѣченнымъ, что, впрочемъ, не мѣшаетъ декоративной прелести его произведеній. Въ настоящее время особенной популярностью пользуются упомянутыя фрески Луини изъ Пелукки, а также близкія къ нимъ по характеру фрески изъ Casa Rabia въ Миланѣ, часть которыхъ находится въ Брерѣ, часть — въ Луврѣ, часть — въ Берлинѣ и другихъ мѣстахъ. Дѣйствительно, эти незатѣйливыя композиціи полны прелести какой-то идиллической тишины, пріятной ясности и свѣжести. Въ нихъ вѣетъ здоровый воздухъ пріальпійскихъ мѣстностей. И все же на самомъ дѣлѣ вмѣсто живыхъ пейзажей и здѣсь всюду лишь схемы, трактованныя широко, съ прекраснымъ ритмическимъ чутьемъ, но безъ вниканія въ жизнь природы, безъ желанія передать какія-либо близкія къ сюжетамъ настроенія.

Невниманіе Луини къ сюжету доходитъ иногда до того, что сборъ манны онъ изображаетъ не въ пустынѣ, а вблизи какой-то тессинской деревни,** а смерть египетскихъ первенцевъ происходитъ у него въ чарующемъ весеннемъ «боскѣ», среди декораціи, болѣе подходящей для какой-нибудь пасторали. Вообще лучше всего Луини удаются незатѣйливые идиллическіе мотивы (прелестна, полна юной чистоты фреска «Купанье нимфъ»), но одни и тѣ же мотивы онъ пускаетъ въ ходъ всюду, прямо съ какимъ-то безразличіемъ. «Выходитъ» это у мастера очень естественно, пріемы его живописи свободны, и наиболѣе даже использованныя схемы выдаютъ его принадлежность къ «золотому вѣку». Приходится предполагать, что духовная его культура была довольно первобытной, если не просто убогой. [illegible]

* [illegible] Луини является фреска въ Брерѣ «Погребеніе тѣла св. Екатерины». [illegible] повторена мастеромъ и на фрескѣ «Мученіе св. Екатерины» въ церкви Санъ Маурицио въ Миланѣ.

** [illegible] въ фонѣ гористый мотивъ [illegible]



воспитаны [illegible] съ [illegible] и ремесломъ онъ [illegible] съ неменьшимъ совершенствомъ, нежели большинство изъ современныхъ ему художниковъ [illegible].

Встрѣчающіеся у Луини архитектурно-декоративные мотивы не болѣе значительны, нежели его чистые пейзажи. Онъ обладаетъ ритмомъ, прекрасно знаетъ перспективу (для того времени общедоступнымъ стало то, что въ [illegible] было достояніемъ однихъ первыхъ), но ни одна архитектурная декорація Луини ни въ Саронно, ни въ Миланѣ (напримѣръ, декорація «Бичеванія Спасителя» въ Амброзіанѣ), ни въ Лугано (на знаменитомъ «Распятіи») не говоритъ душѣ. Простая голая комната Тайной вечери Леонардо внушительнѣе и поэтичнѣе, нежели всѣ эти затѣйливо нарядные портики и перистили его послѣдователя.

---

Въ такомъ же энигматическомъ отношеніи, какъ Луини, находится къ Леонардо и уроженецъ Верчелли Джованантоніо Бацци, получившій странное прозвище Содома.[40] Былъ ли онъ ученикомъ Леонардо — неизвѣстно, но искусство Бацци въ зрѣлый періодъ творчества несомнѣнно пропитано леонардовскимъ вѣяніемъ и даже несравненно сильнѣе, нежели творчество Луини. Въ искусствѣ Содомы отразились какъ бы нѣкоторыя стороны самой души великаго Винчи, оно полно жизненнаго трепета, и эта черта доходитъ иногда даже до чего-то неуравновѣшеннаго, припадочнаго. Характерно также для «леонардеска» увлеченіе Содомы животными.[41]

Въ чемъ, однако, Содома отходитъ отъ Леонардо, такъ это въ своемъ отношеніи къ художественному труду. Картины его рѣдко производятъ впе-

[40] Джованни Антоніо Бацци, прозванный Содома, Sodoma или Sodoma, родился въ Верчелли въ 1477 г. Онъ ученикъ Мартино Спанцоти, къ которому поступилъ въ 1490 г. и у котораго пробылъ до 1497 г. Въ 1501 г. Содома переселяется въ Сіену. Въ 1503 и 1504 г. онъ пишетъ фрески въ трапезной монастыря [illegible] Oliveto in Sant' Anna [illegible], въ 1505 и 1506 г. расписываетъ дворикъ монастыря Monte Oliveto Maggiore, въ 1507 г. — капеллу [illegible] Carcere въ Санъ-Джиминьяно. Въ 1508 г. Содома въ первый разъ въ Римѣ, гдѣ мастеръ принимаетъ участіе въ декоровкѣ станцъ Ватикана. Въ 1510 г. онъ въ Сіенѣ, гдѣ женится на Беатриче ди Лука де Галли. Въ 1514 г. Содома снова въ Римѣ; на этотъ разъ ему достается роспись дворца банкира Киджи «Фарнезина». Послѣ нѣкотораго пребыванія въ Сіенѣ онъ совершаетъ поѣздки въ разные города и посѣщаетъ на время, до 1524 г., Ломбардію. Въ 1530 г. [illegible] въ Сіенѣ [illegible] возвратится, по [illegible] [illegible] графа [illegible] Сіенѣ [illegible] Лукка [illegible] умеръ въ Сіенѣ 14 февраля 1549 г. [illegible] въ творчествѣ лучшихъ [illegible] Бенфатти и [illegible] жизнерадостнымъ [illegible]. См. A. Jansen «Leben u. Werke des Malers G. A. Bazzi», Stuttgart, 18[illegible]; [illegible] 1900; D. Luigi Bruzza «Notizie intorno a S.» въ «Miscellanea di storia italiana», Torino, 1862 [illegible]; Robert Cust «G. A. B.», London, 1906; C. Kupffer «Der Maler der Schönheit G. A. Sodoma», Leipzig, 1908; Meyer «S.», Leipzig, 1880. Новѣйшіе историки отрицаютъ категорическое заявленіе Вазари объ извращенныхъ [illegible] біографія Содомы въ книгѣ Вазари отличается [illegible]. Самыя произведенія Содомы не выказываютъ [illegible]. Чувственный характеръ [illegible] нихъ не носитъ специфическаго оттѣнка, за исключеніемъ развѣ [illegible] «Св. Себастіана» [illegible] прозвищемъ Содома даже въ офиціальныхъ бумагахъ. Подписывался онъ G. Ant[illegible] его — [illegible].

[41] Содома содержалъ въ своемъ домѣ цѣлый звѣринецъ. Странное впечатлѣніе про[illegible] художникъ изобразилъ себя окруженнымъ [illegible] звѣрьковъ.



*Ф. Мельци (?) Вертумнъ и Помона. Берлинскій музей.*

чательное чего-то цѣльнаго, органически связаннаго. Часто одна сторона въ композиціи перевѣшиваетъ другую, часто побочная характерность губитъ истинную красоту. Въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ — онъ истинный поэтъ, впечатлительный и страстный художникъ, подходящій къ своей задачѣ съ большимъ интересомъ, съ ясно выраженнымъ желаніемъ искать особыхъ путей въ выполненіи своей мечты. Но въ то же время Содома представляется всюду какимъ-то импровизаторомъ, не способнымъ выдержать разъ намѣченнаго стиля, разъ созданнаго тона. Его искусство наполнено слишкомъ быстрымъ переходомъ въ настроеніи, слишкомъ большой зависимостью отъ впечатлѣнія. Въ совершенно же слабыхъ произведеніяхъ (а ихъ въ его твореніи не мало) импровизаторская натура Содомы проявляется въ томъ, что онъ прибѣгаетъ къ готовымъ, непрочувствованнымъ схемамъ.

Самые источники искусства Содомы остаются для насъ невыясненными. Въ наиболѣе раннихъ изъ дошедшихъ до насъ произведеній онъ обнаруживаетъ скорѣе умбрійское вліяніе [*]. Надо думать, что въ Сіену онъ попалъ еще незрѣлымъ художникомъ и здѣсь, предоставленный себѣ, медленно сталъ вырабатывать свой стиль и свою технику. Фрески въ монастырѣ св. Анны (1503 г.) точно писаны ученикомъ Пинтуриккіо, и много «умбрійскаго» какъ въ берлинскомъ «Милосердіи» (написанномъ подъ впечатлѣніемъ барельефовъ колодца Фонтегайя въ Сіенѣ), такъ и въ первомъ вполнѣ удачномъ трудѣ мастера — въ фрескахъ Монте Оливето (начатыхъ въ 1505 г.) [**]. Позже формы Содомы становятся все болѣе и болѣе развитыми, округлыми и мягкими, композиція — цѣльной и даже декоративной, пока наконецъ онъ не впадаетъ въ маньеризмъ почти «академическаго» оттѣнка [***].

Тѣмъ же путемъ идетъ развитіе всей «постановочной» стороны въ творчествѣ мастера. Въ фрескахъ монастыря св. Анны и Монте Оливето онъ прибѣгаетъ къ чисто умбрійскимъ формуламъ пейзажа — къ далекимъ равнинамъ, къ хрупкимъ деревцамъ, къ деталямъ античнаго характера, которыя онъ до своей поѣздки въ Римъ могъ заимствовать изъ картинъ [illegible] побывавшихъ въ столицѣ. Тамъ, гдѣ Содома пишетъ архитектурные фоны, напримѣръ, на фрескѣ «Епископъ Гвидоне одобряетъ орденъ оливетанцевъ» или на знаменитой фрескѣ съ автопортретомъ и на «Встрѣчѣ [illegible]» съ курьезными [illegible], онъ изображаетъ совершенно въ духѣ Перуджино и Пинтуриккіо арки, перилы [illegible] въ сухой, наивной манерѣ и безъ глубокаго вниканія въ законы архитектоники (сцена изъ жизни св. Бенедикта напоминаетъ даже своей наивностью Беноццо Гоццоли). Но затѣмъ [illegible]

[illegible]

[*] Именно только что упомянутыя [illegible] въ собраніи гр. А. А. Голенищева-Ку[тузова] [illegible] Содома имѣетъ умбрійскій отпечатокъ, который [illegible]

[illegible]

[**] Характеръ [illegible] Монте Оливето [illegible]

струкціи всего сосѣдняго [illegible] составать вещи [illegible] проникнутыя живымъ поэтическимъ чувствомъ. Въ фрескѣ «Стигматы св. Екатерины» (Санъ Доменико) и въ хоругви «Св. Севастіанъ» (Уффици) онъ создаетъ свою собственную природу», родственную — что касается [illegible] удивительнаго смѣшенія фантастическихъ элементовъ съ реальными — созданіямъ Леонардо.

Особенностью Содомы является свѣтъ, посредствомъ котораго онъ разграничиваетъ планы и достигаетъ впечатлѣнія безконечнаго пространства. Вліяніе Леонардо сказывается при этомъ самымъ рѣшительнымъ образомъ въ той закутанности и въ той мягкости, которыя сообщаетъ Содома картинамъ оттѣнками своихъ нейтральныхъ тоновъ. Флорентинскій «Св. Севастіанъ» — почти «гризайль», писанная оливково-коричневой, желтой и сѣро-голубой красками. Въ то же время эта картина, такъ же какъ и превосходное «Воскресеніе» въ Неаполитанскомъ музеѣ, представляетъ собой одинъ изъ наиболѣе раннихъ примѣровъ «contre jour'a» въ итальянскомъ искусствѣ. Роль солнца въ «Св. Севастіанѣ» играетъ ангелъ, спускающійся съ мученическимъ вѣнцомъ; въ «Воскресеніи» — такимъ же центральнымъ свѣтиломъ является сама фигура Христа. Мастерство, съ которымъ переданы въ обѣихъ картинахъ потоки всюду проникающихъ, всюду зажигающихъ блестки и отсвѣчивающихъ лучей, почти уже предвѣщаетъ разрѣшенія аналогичныхъ проблемъ Клодомъ, Нееромъ и другими мастерами XVII вѣка, появляющимися въ исторіи живописи сто лѣтъ послѣ Содомы и посвящающими себя всецѣло разработкѣ свѣтовыхъ проблемъ въ пейзажѣ.

---

Ближе всего изъ всѣхъ ломбардцевъ подошелъ къ [illegible] орнаментальности формъ Винчи — Чезаре да Сесто*), одинъ изъ пер[illegible]рактерныхъ маньеристовъ исторіи искусства, красивый, но совершенн[illegible] холодный художникъ.

Что Сесто былъ не только внѣшнимъ подражателемъ, но что онъ постарался проникнуть и въ нѣкоторые тайники творчества Леонардо, доказываютъ его большія картины: «Крещеніе» (у герцога Скотти въ Миланѣ) и «Поклоненіе волхвовъ» (въ Неаполитанскомъ музеѣ), въ которыхъ не только встрѣчаются леонардовскіе мотивы въ головахъ, фигурахъ и группахъ, но въ которыхъ поражаетъ необычайная значительность декораціи, особенно на неаполитанской картинѣ съ ея превосходно нарисованнымъ высохшимъ деревомъ (приходитъ даже на умъ, не пользовался ли Сесто этюдомъ Винчи), съ ея фономъ, такъ красиво разстилающимся позади граціозной группы и [illegible]

---

*) Чезаре родился въ 1477 г. въ Сесто Календе. Гдѣ онъ обучался, неизвѣстно [illegible] въ Генуѣ [illegible] Передъ [illegible] 1507 г. по 1512 г. [illegible] въ Миланѣ, а затѣмъ въ Римѣ, гдѣ онъ [illegible] съ Рафаэлемъ. Умеръ въ 1523 г. Вопросъ о томъ, въ какое именно время Сесто примкнулъ къ Леонардо, [illegible] Vol. II 1905.

лиственной рощи, уходящей за верхний край картины. Здѣсь смоделированы съ чрезвычайнымъ острымъ [illegible] контрасты между мягкими и твердо чеканенными формами [46]. Однако въ общемъ искусство Сесто никогда не трогаетъ: оно всегда остается какимъ-то внѣшнимъ софизмомъ, [illegible] душевной теплоты. Эти черты рѣшаютъ безусловнымъ образомъ всѣ вопросы относительно нѣкоторыхъ картинъ Сесто, формально настолько совершенныхъ, что возникаетъ «желаніе» приписать ихъ Леонардо и несомнѣнно не принадлежащихъ тому трепетному генію, который могъ создать «La Vierge aux rochers» и «Джоконду» [47].



[46] Нѣкоторые изслѣдователи хотятъ видѣть въ этихъ «декораціяхъ» картинъ Сесто (а также въ пейзажѣ «Св. Іоанна» эрла Брофорда, котораго тоже приписываютъ Сесто — см. примѣч. 27 настоящей главы) работы его товарища и сотрудника Бернардино [illegible] [illegible] Вазари [illegible] [illegible] [illegible] «пустомъ» фонѣ.

[47] [illegible] что ими сдѣлано — это нѣкоторые [illegible] образы Мадонны, отличающiеся [illegible] [illegible] [illegible] по рецепту [illegible] [illegible] кусокъ натуры [illegible] [illegible] [illegible] Мельцію, Джоконду — въ [illegible] ляской «Помонѣ» (его же), декорацію въ [illegible] [illegible] «Madonne aux rochers» (исполненной [illegible] Предисъ) декорацію — въ копіяхъ «Бахуса» [illegible] — также [illegible] не удается создать нѣчто живое. Видно именно копированіе, а не чувствуется переживаніе. [illegible] [illegible] [illegible] схематизмъ. Такъ, декорація [illegible] Марко д'Оджоне (1470 — 1540) напоминаетъ [illegible] «городская площадь» [illegible] Мадонны Джамметрино Рицци въ [illegible] [illegible] цвѣтъ [illegible] Конти (1450 — 1522) также [illegible] [illegible] [illegible] и все же остается [illegible] [illegible] Для полноты [illegible] еще назвать Андреа Салаи, Франческо [illegible] Джироламо Алибрандо, Амброджо де Предисъ. См. Malaguzzi Valeri [illegible] [illegible] del cinquecento, Milano, 19[illegible] [illegible]

[illegible] Freda [illegible] Leonardo da Vinci [illegible]

Гауденціо Феррари. Фрагментъ фрески. [illegible]

## IV



Закончимъ обзоръ ломбардской живописи начала XVI вѣка. Для этого намъ остается обратиться еще къ одному мастеру, несмотря на то, что его связь съ Леонардо [illegible], и онъ является самобытнымъ художникомъ [illegible] Миланской области. Это — Гауденціо Феррари.

Гауденціо — одинъ изъ самыхъ своеобразныхъ художниковъ исторіи искусства. Стоитъ основательно познакомиться съ нѣсколькими изъ его лучшихъ произведеній, чтобы всегда отличить его изъ среды другихъ мастеровъ [illegible]. Въ раннихъ своихъ вещахъ

[illegible]

этотъ уроженецъ Вальсезіи обнаруживаетъ черты вліянія умбрійской и венеціанской школы, но затѣмъ онѣ исчезаютъ, и если кого-либо Гауденціо напоминаетъ въ работахъ 1520-хъ и позднѣйшихъ годовъ, такъ это нѣкоторыхъ венеціанцевъ беллиніевскаго круга, а также Лотто, что объясняется близостью одного изъ главныхъ центровъ венеціанской живописи Бергамо къ Милану [1].

Среди образцовъ, повліявшихъ на выработку своеобразной манеры Гауденціо, слѣдуетъ упомянуть и Леонардо. Но только ни миланецъ Гауденціо, ни венеціанецъ Лотто (также, несомнѣнно, знавшіе миланскія картины Леонардо) не пожелали имитировать великаго мастера, подобно ближайшимъ къ нему художникамъ, а предпочли понять, что было въ его ученіи главнаго, дабы созрѣть, не измѣняя ни въ чемъ своей самобытной сути. Учителями Гауденціо считаются Макрино д'Альба и Стефано Скотто, и, быть можетъ, онъ обязанъ многимъ (и особенно, что касается своей яркой красочности) именно пьемонтскому мастеру. Однако главная прелесть Гауденціо: изумительное мастерство композиціи и способность объединять каждую сцену стройной, вполнѣ естественной пластичностью [2] (два типичныхъ момента искусства «золотого вѣка»), — должны быть поставлены на счетъ, быть можетъ, и далекаго, но все же существеннаго вліянія Винчи. Принадлежащая Гауденціо манера стилизовать — сочная, но нѣсколько грузная и лишенная темперамента — есть чисто ломбардское явленіе; самый же принципъ создавать изъ каждой картины одно органическое цѣлое, при чемъ строго держаться въ каждой подробности природы, эту черту нельзя себѣ объяснить иначе, нежели тѣмъ впечатлѣніемъ, которое должно было произвести въ нѣсколько вялой, «сонной» атмосферѣ ломбардскаго художества вдохновенное, живое и зрѣлое искусство Винчи.

Сейчасъ наше вниманіе особенно сосредоточено на пейзажѣ, и какъ разъ приходится отмѣтить, что въ этомъ отношеніи Гауденціо скорѣе бѣденъ, если мы подъ «постановкой» будемъ разумѣть лишь то, что видишь «на открытомъ воздухѣ» [1]. Однако если подъ пейзажемъ подразумѣвать

---

совершенно въ Миланъ, гдѣ и умираетъ 31 января 1546 г. Изъ учениковъ его главные: Ланино, Ферио, Стелла, Валорза [illegible] Маньи. См. [illegible]

[1] Въ Черано, Наварѣ и Галлерате [illegible] быть принятъ [illegible] Перуджино [illegible]

формулы умбрійскаго мастера.

[2] Гауденціо былъ выдающимся ваятелемъ. Имъ исполнены скульптуры въ капеллахъ [illegible] Варалло — въ томъ стилѣ [illegible] Гауденціо [illegible] Караваджо.

[1] Мало кто изъ ломбардцевъ [illegible] Караваджо [illegible] церкви св. Христофора въ Верчелли «Князь Марсельскій поклоняется Магдалинѣ и ея спутникамъ».

цельную «инсценировку», то мы усмотримъ и въ этой области замѣчательное остроуміе, вкусъ и большія перспективныя знанія у Гауденціо.

Особенно удаются мастеру отдѣльныя комнаты, залы, портики. Не желая сочетать все въ одно цѣлое, онъ любитъ тѣсныя, почти пріютныя помѣщенія. Но тѣмъ замѣчательнѣе то умѣніе и остроуміе, съ которымъ Гауденціо создаетъ въ своихъ «постановкахъ» подходящую для данной сцены среду, будь то дворецъ, храмъ или уютная келья. Въ своихъ циклахъ фресокъ въ Варалло и въ Верчелли (первыя исполнены въ одно время со станцами Рафаэля) онъ доходитъ въ этой упрощенной инсценировкѣ прямо до виртуозности и является достойнымъ современникомъ — въ смыслѣ единства стиля и способности централизовать эффекты — величайшихъ мастеровъ стилистовъ средней Италіи.

Замѣчательно и то, что въ противуположность большинству сѣверянъ Гауденціо упорно придерживается простоты. Лишь въ пышныхъ круглыхъ складкахъ одеждъ и въ перегруженности композиціи фигурами чувствуется нѣкоторый его «провинціализмъ», во всемъ же остальномъ Гауденціо прекрасный, удивительный декораторъ, владѣющій, какъ рѣдко кто, благороднымъ чувствомъ мѣры [52].

Самыми яркими примѣрами сказаннаго являются въ обширномъ твореніи Гауденціо слѣдующія фрески на алтарной стѣнѣ S. Maria delle Grazie въ Варалло (окончены въ 1513 г.): «Тайная вечеря», «Христосъ передъ синедріономъ» (гдѣ почему-то сцена представлена на фонѣ густого сада, причемъ первосвященникъ изображенъ возсѣдающимъ подъ балдахиномъ), «Омовеніе ногъ», происходящее въ галлереѣ на четырехугольныхъ столбахъ съ сводчатымъ отверстіемъ въ глубинѣ, «Бичеваніе» (портикъ на граціозныхъ ренессансныхъ колоннахъ), «Христосъ передъ Пилатомъ» (стѣна съ прислоненными къ ней колоннами и полукруглымъ барельефомъ). Прекрасны также и декораціи въ фрескахъ церкви святого Христофора въ Верчелли (1528—1532), особенно въ картинѣ «Бракосочетаніе Богородицы», гдѣ фигуры, наподобіе фресокъ Лотто въ Бергамо, рисуются на фонѣ монументальной лѣстницы Соломонова храма, а также въ картинахъ «Князь Марсельскій передъ Магдалиной» и «Рождество». Наконецъ, къ самымъ зрѣлымъ въ твореніи Гауденціо принадлежатъ фрески, происходящія изъ капеллы Рождества Богородицы въ церкви S. Maria della Pace въ Миланѣ и перенесенныя теперь въ миланскую Брерy (окончены послѣ [illegible]). Какъ разъ въ нихъ декораціи [illegible] нѣкоторой своей грандіозностью [illegible]

---

не имѣетъ пейзажа, характернаго для ломбардскихъ Альпъ, но почти имитируетъ «далматскія» [illegible]

[52] [illegible] зависимость Гауденціо не столько отъ флорентинскаго, леонардовскаго, сколько отъ умбрійскаго искусства, въ частности — отъ Перуджино. [illegible] еще разъ заслуга Перуджино въ разработкѣ архитектурныхъ фоновъ, [illegible] онъ придалъ столько простоты и благор[illegible] [illegible] ной дружбѣ съ Ра[illegible] таль, что до 1510 [illegible] фаэлемъ въ Римѣ [illegible] твержденія этого не имѣ[illegible]



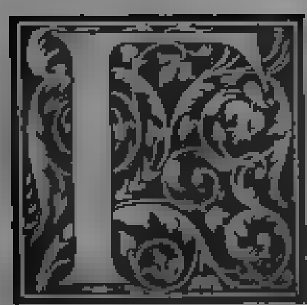


едва ли не намѣренно въ произведеніи 1540-хъ годовъ. Іерусалимъ въ картинѣ «Явленіе ангела Іоакиму» по сухости линій, по [illegible] и даже по наивности перспективы напоминаетъ произведенія [illegible] XV вѣка. Напротивъ того многія фигуры въ томъ же [illegible] своихъ одеждъ и широкимъ взмахомъ жестовъ уже предвѣщаютъ Веро[illegible]



*Фра Бартоломео. Деталь картины „Спаситель Міра“. Галлерея Питти во Флоренціи*





ЕНІИ Леонардо не только воплотилъ многіе изъ назрѣвавшихъ въ концѣ XV вѣка идеаловъ, но открылъ (какъ въ своихъ произведеніяхъ, такъ и въ своихъ записяхъ и бесѣдахъ) далекіе пути, которые и до сихъ поръ оказываются не пройденными до конца. Вотъ почему слава его не перестаетъ расти, а искусство его до сихъ поръ полно будящихъ силъ и прельщеній.

Иначе обстоитъ дѣло съ другими художниками конца XV и начала XVI вѣка, съ художниками также принадлежащими къ «золотому вѣку». Въ общемъ они и теперь скорѣе [illegible] равниваютъ къ скучнымъ академикамъ, [illegible] примитивовъ, которыхъ они замѣнили, [illegible] которыхъ они [illegible] Все это однако происходитъ не потому, чтобы [illegible] они [illegible] живали такого отношенія [illegible] творчествомъ [illegible] [illegible] ими въ энтузіазмѣ было использовано затѣмъ на всѣ лады разсудочными школьными системами. [illegible] иначе говоря [illegible]

ницами «золотого вѣка», нечего окончательно можетъ выработаться и новое отношеніе какъ къ самому академизму (нынѣ обезцѣненному), такъ и къ его первоисточникамъ. И дѣйствительно, творчество Рафаэля мало по малу снова пріобрѣтаетъ утраченную прелесть, а грозная проповѣдь Микель Анджело уже не оставляетъ насъ равнодушными, какъ то было съ поколѣніемъ 1860-хъ и 1870-хъ годовъ, но получаетъ, какъ зрѣлище грандіозныхъ стихійныхъ явленій. Пора теперь снова понять и художниковъ, оказывавшихъ въ свое время не малое вліяніе на перваго изъ этихъ двухъ геніевъ. Творчество этихъ мастеровъ содержитъ первые послѣ одинокаго Винчи проблески вполнѣ зрѣлой красоты.

Особенно много среди этихъ художниковъ «золотого вѣка» флорентинцевъ. Сюда относятся: другъ Микель Анджело — Джуліано Бучіардини, фра Бартоломео, Маріотто Альбертинелли, Франческо Граначчи, но, кромѣ нихъ и не считая художниковъ сѣвера Италіи, мы можемъ зачислить въ ту же группу одного сіенца — Пакьяя — и одного урбинца — Вити.[3] Старшимъ во всемъ этомъ ряду является послѣдній (если только вѣрить не вполнѣ доказанному году его рожденія — 1467 г.), остальные же принадлежатъ своимъ рожденіемъ къ 1470-мъ гг.

Тимотео Вити наиболѣе еще окованъ кватрочентистской робостью.[4] Его до приторности миловидная «Магдалина» въ Болонской Пинакотекѣ (1508 г.) содержитъ еще нѣкоторыя черты примитивизма и выдаетъ въ немъ ученика Франчи[5]; однако, и въ этой картинѣ Вити обнаруживаетъ себя художникомъ новаго времени — въ томъ совершенствѣ, съ которымъ онъ «лѣпитъ» формы, придаетъ имъ круглоту, плавность и выпуклость, а также въ томъ чувствѣ мѣры, которое сказывается во всемъ «построеніи» картины.[6] Не напоминаетъ кватроченто и скалистая декорація, хотя, несомнѣнно, схема ея «нидерландскаго происхожденія» (не забыто чахлое обрубленное деревцо, выросшее изъ черствой почвы), не напоминаетъ она кватроченто потому, что все въ ней исполнено мягкости, нѣжности и какого-то жизненнаго чувства. Блѣдное лицо и золотистые волосы святой выдѣляются на темномъ фонѣ пещеры, занимающей всю середину фона (кватрочентисты непремѣнно поставили бы святую на свѣтломъ холодномъ фонѣ небосклона), а справа видна [illegible] полоса идиллическаго пейзажа.

Въ другихъ работахъ мастера общая композиція пріобрѣтаетъ большую свободу и въ то же время пейзажъ начинаетъ играть значительную [illegible] Къ сожалѣнію, трудно, за отсутствіемъ самыхъ раннихъ работъ Вити, рѣшить вопросъ, принадлежитъ ли заслуга этихъ новшествъ именно ему. [illegible]

[3] По [illegible] Тимотео Феррарезе [illegible] Вити [illegible]

[4] [illegible] XIV [illegible]

[5] Вѣроятно, что Вити былъ ученикомъ знаменитаго болонскаго мастера [illegible] [illegible] Франчи [illegible] Вити [illegible] XVII в. [illegible]

[6] [illegible]

то время, когда были написаны сохранившiяся картины Вити, уже успѣли выдвинуть и фра Бартоломео и Леонардо, переживавшiе во Флоренцiи, а въ Миланѣ и другiе болѣе мощные и цѣльные художники. Если вопросамъ не задаваться въ вопросъ о приоритетѣ, то во всякомъ случаѣ придется признать выдающiйся художественный интересъ за этими картинами мастера въ Брерѣ и особенно за его «Благовѣщенiемъ».

Самая композицiя картины необычайна и напоминаетъ нѣсколько идею картины Пьеро ди Козимо «Непорочное зачатiе». Вити представилъ Марiю стоящей съ молитвенникомъ подъ локтемъ на фонѣ гористаго пейзажа. Безъ всякаго отношенiя къ драматическому смыслу сюжета съ ней вмѣстѣ представлены Iоаннъ Креститель и совершенно нагой св. Севастiанъ, привязанный къ дереву. Марiя внемлетъ ангелу, спускающемуся къ ней слѣва на облакѣ изъ-за рамы.[2] Высоко надъ головой Марiи на фонѣ диска, окруженнаго свѣтомъ и мелко клубящимися облаками, рѣетъ, упираясь ногой на голубя Святого Духа, Младенецъ Христосъ.

Въ этой картинѣ, происходящей изъ церкви св. Бернардина близъ Урбино и относящейся къ позднѣйшему перiоду творчества мастера, поражаетъ какъ смѣсь тосканскихъ и болонско-венецiанскихъ влiянiй, такъ и странное совмѣщенiе чертъ, указывающихъ на чрезвычайную передовитость мастера, со слѣдами какого-то примитивизма. Въ рѣзкости, въ опредѣленности свѣта, въ застылости выраженiй, въ извѣстной сухости исполненiя сказывается «примитивъ»; въ томъ же, какъ мастерски прорисованы и вылѣплены довольно уже полныя формы фигуръ, какъ во всемъ выдерживается одинъ нѣжный и спокойный ритмъ, сказывается художникъ «зрѣлаго» перiода. И въ пейзажѣ мы видимъ черты однороднаго характера. Горы вдали мѣстами гранены, какъ на картинахъ Беноццо Гоццоли, мѣстами «тають», какъ у Леонардо; слѣва художникъ помѣстилъ жиденькое деревцо въ стилѣ Перуджино и мотивы того нидерландскаго характера, какiе мы уже встрѣчали на умбрiйскихъ картинахъ; справа высохшее дерево, обвитое виноградомъ, почти достойно въ своей органической конструктивности и пластичности Леонардо.

---

Несравненно послѣдовательнѣе достигаетъ своей зрѣлости творчество флорентийцевъ Баччо Фатторино или делла Порта, получившаго въ монашествѣ прозвище фра Бартоломео, и его обычнаго сотрудника Марiотто Альбертинелли.* Можно даже вполнѣ утверждать, что именно съ нихъ и

---

[illegible] Вазари не такъ уже положительно [illegible] Вити послѣдователемъ Рафаэля [illegible] [illegible] della Pace. Изъ другихъ картинъ Тимотео упо- [illegible]



открывается эра «золотого вѣка». Что же касается другого ихъ сверстника и соотечественника — Микель Анджело Буонарроти, то грандіозность его искусства означаетъ уже не только вершину, но и самый перевалъ, не только завершеніе историческаго цикла, но и начало новаго. По этой причинѣ нѣтъ возможности разбирать его творчество одновременно съ творчествомъ другихъ, хотя бы и самыхъ великихъ. Оно выпадаетъ изъ общаго духа эпохи, изъ задачъ своего времени.

Для характеристики фра Бартоломео [illegible] важно знать, что въ монастырь онъ попелъ подъ впечатлѣніемъ трагическаго конца своего наставника Савонаролы. Лоренцо ди Креди, Сандро Боттичелли и самъ Микель Анджело были также увлечены мистикомъ-демагогомъ, отравленные имъ на всю жизнь. Но различнымъ образомъ сказалась эта отрава на ихъ творчествѣ и на творчествѣ Баччіо делла Порта. Микель Анджело она сообщила на всю жизнь трагическую скорбь, глубокую, святую гнѣвность чисто библейскаго характера. Лоренцо ди Креди она сдѣлала немощнымъ и жалкимъ. Сандро Боттичелли она вовсе оторвала отъ живописи. Юнаго же, мощнаго, здороваго и простого фра Бартоломео [illegible] она побудила искать спасенія сначала въ уединеніи обители, а затѣмъ, съ разрѣшенія своего настоятеля, — въ работѣ на пользу монастыря. Искусство Сандро и Креди — «средневѣковое» искусство — какъ бы сгорѣло на томъ же кострѣ, на которомъ кончилъ «врагъ ренессанса»; искусство Микель Анджело закалилось въ томъ же роковомъ огнѣ и подвинуло его на величайшія дерзновенія — на увѣковѣченіе грозныхъ проповѣдей во дворцѣ тѣхъ самыхъ папъ, которые погубили вдохновеннаго проповѣдника. [illegible] Фра Бартоломео отразилъ лишь настроеніе покорности злой судьбѣ и тихой грусти, основанной на монастырскомъ послушаніи; его искусство носитъ оттѣнокъ величественнаго самоограниченія и печальнаго спокойствія. Не «веселое» это искусство, но во всякомъ случаѣ нельзя отрицать, что именно оно обладаетъ чертами совершенной зрѣлости и мужественности; въ немъ выразилась душа человѣка, который знаетъ все горе жизни, не борется съ нимъ, но мужественно-спокойно несетъ крестъ [illegible]

Считается Беато Анджелико выразителемъ «монастырскаго» [illegible] въ искусству. Однако [illegible] лишь въ томъ смыслѣ, что [illegible] чисто [illegible] монахъ [illegible] [illegible] что въ искусствѣ [illegible] Царствія Небеснаго [illegible] Царствія [illegible]

---

[illegible] См. G. Gruyer [illegible] Marcello A[illegible], Fra [illegible] Schön[illegible] S. Marco, Firenze, 1904.
[illegible] Баччіо, простого [illegible] Баччіо, родился въ [illegible] 1517 году.

[illegible] что Микель Анджело не было [illegible] Савонаролы и [illegible] Анджелико былъ монахомъ того же доминиканскаго [illegible] св. Марка, въ которомъ [illegible] Савонарола и куда удалился Баччіо делла Порта [illegible] послѣ гибели его [illegible]



*Фра Бартоломео. Благовѣщеніе (1497 г.). Соборъ въ Вольтеррѣ*

ство фра Бартоломео характерно [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] время живописи фра Бартоломео [illegible]

ской эпохи Флоренціи первой половины XVI вѣка, переживающей періодъ общественного [illegible] Фра Бартоломео отчего и потерялъ для насъ [illegible] что онъ свидѣтельствуетъ о великой духовной разрухѣ, которою разрѣшилось все назрѣвшее флорентинскаго [illegible] [illegible]

Зрѣлость и сила. Великолѣпная [illegible] [illegible] Фра Бартоломео [illegible] [illegible] Флорентинцы [illegible]

[illegible] Фра Бартоломео [illegible] [illegible] алошниямъ въ исторіи живописи [illegible]

Въ [illegible] работахъ [illegible] Фра Бартоломео [illegible]

[illegible]



что въ картинѣ Лувра, относящейся приблизительно къ 1495 г.,[*] фра Бартоломео не рѣшается скрыть за верхнимъ краемъ рамы макушки деревьевъ, служащихъ ему оживляющими кулисами. Видно и онъ въ это время не просто отдѣлаться еще вполнѣ отъ средневѣковыхъ принциповъ показывать каждый предметъ цѣликомъ. Однако вскорѣ мастеръ рѣшается на болѣе смѣлую трактовку «декораціи» и постепенно достигаетъ большой свободы въ этой области. Отмѣтимъ въ видѣ примѣровъ, что верхняя часть портика на «Рождествѣ» 1500 г. (Уффиціи) уходитъ за раму, что въ «Обрученіи» не видно антаблемента надъ нишей (Вѣнскій музей), что на «Благовѣщеніи» (соборъ въ Вольтеррѣ) не видно потолка прекрасной комнаты Маріи, а на первой разрѣшенной пріоромъ картинѣ (1504—1507) «Видѣніе св. Бернарда» (Флорентинская Академія) боковыя кулисы почти скрыты, и сцена не содержитъ всѣхъ тѣхъ «лишнихъ» потребностей, которыми наполняли тотъ же сюжетъ художники предыдущаго поколѣнія, напримѣръ, Перуджино и Филиппино Липпи.[**]

Въ 1508 году фра Бартоломео совершаетъ поѣздку въ Венецію. Тамъ въ эту пору творчество Джорджоне и Тиціана находилось въ полномъ расцвѣтѣ, и даже старикъ Джамбеллино со всѣми близкими къ нему были охвачены новыми вѣяніями. Обыкновенно и стараются подчеркнуть то благотворное вліяніе, которому фра Бартоломео подвергся въ городѣ св. Марка, и съ этого момента отмѣчаютъ новую эру въ его творчествѣ. На самомъ же дѣлѣ фра Бартоломео явился въ Венецію уже вполнѣ зрѣлымъ художникомъ, которому не у кого и нечему было учиться, и вывезъ онъ оттуда лишь нѣсколько болѣе сочное владѣніе красками и кое-какіе внѣшніе пріемы композиціи, какъ, напримѣръ, склонность помѣщать центральныя фигуры образовъ на пьедесталъ и ставить въ видѣ фоновой декораціи архитектурныя массы съ круглящейся посрединѣ нишей. Въ остальномъ онъ остался тѣмъ же строгимъ и печальнымъ флорентинцемъ, и лучшимъ доказательствомъ того, сколь малое значеніе по существу имѣла для него эта поѣздка, служитъ то, что пейзажъ у него почти исчезаетъ вовсе или появляется лишь въ видѣ небольшихъ кусочковъ, видимыхъ въ промежуткахъ между фигурами перваго плана.[***]

---

[*] «Явленіе Христа Магдалинѣ». Эта картина считается по каталогу работой Альбертинелли по [illegible] фра Бартоломео.

[**] Необходимо обратить вниманіе [illegible] особенности [illegible], холодныхъ [illegible] помъ смыслѣ слова прекрасныхъ картинъ фра Бартоломео этого періода. Въ «Рождествѣ» мы находимъ еще умбрійско-нидерландскій характеръ пейзажа. Фонъ вовсе перуджиновскаго деревца — совершенный Мемлингъ (но только не въ [illegible]). Въ [illegible] «Благовѣщенія» архитектура комнаты Богоматери [illegible] и на барельефахъ [illegible] пейзажъ представляютъ собой какой-то предѣлъ грація и ритма, безупречна при этомъ [illegible] строгаго фасовки точка зрѣнія [illegible]

(опредѣленныя [illegible]) [illegible] «Видѣніи св. Бернарда» [illegible] ски, уже безъ [illegible] [illegible] у фра Бартоломео [illegible] Магдалины и Екатерины [illegible]

Особенно типичнымъ для фра Бартоломео, для его отношенія къ міру и къ природѣ, является одна деталь въ знаменитомъ образѣ Воскресшаго Спасителя въ галлереѣ Питти (1516 г.)[67]. Колоссальныя не столько по размѣрамъ, сколько по стилю фигуры Христа и апостоловъ выдѣляются на фонѣ «венеціанской» ниши, которой фра Бартоломео придалъ чисто-тосканскій характеръ и какую-то унылую монастырскую строгость[68]. У ногъ Salvator'a Mundi двое ангелочковъ держатъ зеркало, въ которомъ отражается «спасенный міръ», т. е. грѣховная наша земля. Какой бы занятной, прельстительной, пестрой, обильной всякими подробностями представили бы землю кватрочентисты: Пизанелло, Гоццоли, Гирландайо. Напротивъ того, фра Бартоломео рисуетъ намъ съ поразительной широтой пріема нѣчто совершенно пустынное, унылое, не Өиваиду падуанцевъ, а коричневато-зеленые, поросшіе травой и кустами холмы, теряющіеся нескончаемыми рядами въ голубоватой дали. Одинъ этотъ пейзажъ, эта «юдоль печали», говоритъ о совершившейся перемѣнѣ въ культурѣ. Отлетѣла отъ тосканскаго искусства радость жизни въ тотъ самый моментъ, когда послѣ долгихъ поисковъ художники Флоренціи нашли всѣ способы полностью ее передавать. На мастерствѣ же, лишенномъ отрады, могъ вырасти одинъ лишь маниеризмъ.



FRA BARTOLOMEO PITTORE
FIORENTINO.

---

[67] Въ 1514 г. фра Бартоломео совершилъ поѣздку въ Римъ, гдѣ онъ могъ изучить только что законченныя произведенія Буонарроти и Санти. Въ связь съ этимъ путешествіемъ стараются поставить появленіе «колоссальнаго» стиля и въ композиціяхъ мастера. Между тѣмъ этой «колоссальностью» вполнѣ обладаютъ и такія произведенія, какъ Видѣніе св. Бернарда, выше помянутые образа въ Луккѣ и въ Безансонѣ и многие другие, и надо думать, что эта черта была въ немъ природной [illegible]

[68] Надо замѣтить, что у [illegible] которой предназначался образъ [illegible] роскошными.



[illegible]

## VI

В[illegible] и сотрудника, Маріотто Альбертинелли, несравненно менѣе [illegible] объединенность. Сотрудничество ихъ прерывалось [illegible] первый разъ — благодаря тому, что Баччіо делла Порта ушелъ изъ [illegible]

[illegible]

[illegible] професс[illegible] отца, затѣмъ [illegible]



*Маріотто Альбертинелли. Встрѣча Маріи съ Елизаветой. Галлерея Уффици [illegible]*

Шедевромъ самостоятельнаго творчества Маріотто [illegible] ствовная быть бы однимъ изъ типовъ золотого вѣка [illegible] «Встрѣча Маріи съ Елизаветой» въ галлереѣ Уффици [illegible] годомъ 1503. Все здѣсь носитъ характеръ [illegible]

---

Самостоятельность Альбертинелли [illegible] 1500 [illegible] 1498 г. [illegible] входитъ въ художественное товарищество съ фра Бартоломео.

[illegible] для правильнаго представленія [illegible] 1500, тѣмъ же Маріотто [illegible] а Микель Анджело успѣлъ уже создать своего «Давида»

простота композиціи, основанной на фигурѣ пирамиды, такъ и мягкая свѣто тѣнь, выдержанная совершенно въ духѣ Леонардо или величавыя спокойныя складки одеждъ. Если же «декорація» «Встрѣчи» въ основныхъ своихъ чертахъ принадлежитъ болѣе раннему стилю, — передъ нами знакомый изъ творчества Перуджино портикъ на четырехгранныхъ разукрашенныхъ столбахъ — то все же для зрѣлаго художественнаго вкуса Маріотто характерно, что онъ ограничился одной этой аркой, всякія же другія подробности суетнаго міра почти совершенно скрылъ за фигурами [72]. Видно, впрочемъ, что «зрѣлость» не была еще тогда чѣмъ то вполнѣ присущимъ искусству мастера. Въ расхваленномъ Вазари «Распятіи», исполненномъ Маріотто три года спустя для флорентинской Чертозы (1506 г.), фигуры разставлены безъ связи, а пейзажъ снова получаетъ совершенно перуджиновскій характеръ, мы видимъ въ фонѣ «нѣмецкій» городъ, жиденькія, точно травы, деревца и неправдоподобныя круглыя скалы на первомъ планѣ.

---

Сверстникъ и другъ Микель Анджело, Джуліано Буджардини [73], котораго Вазари засталъ еще въ живыхъ и котораго онъ описываетъ какъ глуповатаго, неловкаго чудака, безмѣрно довольнаго своими работами, интересенъ для насъ какъ показатель атмосферы, въ которой жилъ и развивался великій титанъ «Сикстинской» [74]. Если всѣ друзья Микель Анджело были такими же, какъ добрый Буджардини, то его одиночество становится особенно трагичнымъ. Считается, что многое на картинахъ Буджардини сочинено и прямо нарисовано Буонарроти, однако этому трудно повѣрить, до такой степени въ нихъ все смягчено и «упрощено» въ дурномъ смыслѣ слова. На картинѣ Болонской Пинакотеки «Св. Іоаннъ Креститель», принадлежащей къ зрѣлому періоду мастера, «пустыня» обозначена однимъ лишь силуэтомъ высохшаго деревца справа, тогда какъ все остальное исполнено въ нѣжномъ стилѣ умбрійцевъ кватроченто [75]. Въ «Мадоннѣ» Болонской Пинакотеки (1520 г.) Джуліано старается приблизиться къ величественной простотѣ фра Бартоломео, умершаго за три года до того, и ставитъ позади симметричныхъ фигуръ (композиція ихъ несомнѣнно не его) спокойную архитектуру, однако перспектива этой абсиды обнаруживаетъ безпомощность и прямо противорѣчитъ конструктивной осмысленности.

Наибольшій трудъ вложилъ Буджардини въ свою сложную картину для церкви Santa Maria Novella «Мученіе св. Екатерины», надъ которой [illegible]

---

[72] Надо отмѣтить, что схема Перуджино [illegible] въ свое время замѣчательна [illegible] въ архитектурѣ [illegible]

[73] Джуліано Буджардини родился въ предмѣстьѣ Флоренціи 29 января 1475 г., умеръ 16 февраля 15[illegible]

[74] Разсказы Вазари о Буджардини нужно считать правдивыми, [illegible] они были записаны еще при жизни художника. Для самодовольства Буджардини характерно [illegible] знаетъ ли онъ, что она? На это Буджардини отвѣтилъ [illegible] что моя картина — этого вполнѣ достаточно.

[75] Сравнительно лучше писано здѣсь небо и особенно большое облако.



*Джуліано Бугіардини. Мученіе святой Екатерины. Церковь Santa Maria Novella во Флоренціи.*



*Джуліано Буджардини. Фрагментъ картины „Похищеніе Дины". Вѣнская галлерея*

работать въ продолженіе цѣлыхъ двѣнадцати лѣтъ и которую онъ кончилъ лишь при помощи Микель Анджело. Эта картина чрезвычайно любопытна тѣмъ, что показываетъ, что еще въ 1530-хъ годахъ борьба между средневѣковымъ и новымъ вкусомъ не была вполнѣ окончена. Несмотря на многія подробности, отъ нея вѣетъ духомъ кватрочентистскаго романтизма; особенно это сказывается въ томъ, какое значеніе придано декораціи и освѣщенію и, наоборотъ, очень незначительную роль играютъ фигуры въ общей композиціи. Однако этимъ документальнымъ характеромъ и исчерпывается интересъ, представляемый шедевромъ Джуліано.

---

Въ высшей степени интересенъ [illegible] разсказъ Вазари объ этой картинѣ [illegible] XVI в. [illegible] дина приходить [illegible] приближеніемъ [illegible] онъ до[illegible] [illegible] картону и [illegible] то, что [illegible] Микель Анджело [illegible] выдающагося по ра[illegible]

[illegible] Микель Анджело набросалъ фигуры, — Буджардини [illegible] не справился съ задачей.

[illegible] еще далѣе на интересный и сложный пошибъ въ картинѣ Буджардини, хранящейся [illegible] Въ картинѣ «Мученіе св. Екатерины» [illegible] Микель Анджело увлекался [illegible] Пьеро ди Козимо, — иначе говоря опять таки вѣетъ въ основѣ своей германское, но уже [illegible] флорентійскій вкусъ. Особенно сказывается [illegible] формы, [illegible] Пиераттинъ [illegible]



*Флорентинскій мастеръ начала XVI вѣка. Прощаніе сына Товія съ отцомъ. Берлинская галлерея.*

Еще опредѣленнѣе обнаруживалось непониманіе самыхъ основъ своего искусства въ другой картинѣ Буджардини, несмотря на то, что онъ въ точности скопировалъ въ ней статую «Ночь» Микель Анджело, какъ разъ около этого времени изваянную для одного изъ саркофаговъ мавзолея Медичисовъ. Буджардини, другъ Буонарроти, не ограничился при этомъ единственнымъ атрибутомъ, приданнымъ ея создателемъ, — совой, но поспѣшилъ пояснить мысль введеніемъ всевозможныхъ подробностей, характеризующихъ ночную пору, какъ то: фонарей, [illegible], горшковъ, перинъ, летучихъ мышей и [illegible]. По словамъ Вазари, Микель Анджело чуть не свихнулъ себѣ челюсти отъ смѣха, увидавъ это чучище. Въ сущности же здѣсь выражалось не просто личное [illegible] Буджардини и непониманіе имъ того, что создано было его пріятелемъ, а борьба двухъ началъ — бароккo и средневѣковаго. Для того чтобы отвлеченное олицетвореніе стало жизненнымъ и давало то же, что [illegible] изображеніе, требовалось огромное духовное развитіе [illegible] ными это было не по силамъ. Какимъ [illegible] Микель Анджело показываетъ то, что ни одному изъ [illegible] телей такъ и не удалось достичь этой его силы [illegible] отвлеченныхъ воплощеніяхъ, и какъ [illegible] надъ Буджардини Вазари есть не что иное, какъ [illegible] за [illegible] томъ.[*]

---

[illegible] что разсказъ Вазари [illegible] Буджардини [illegible]

...въ идеѣ Микель Анджело совершено было Бронзино, Сальвіати и самимъ же Вазари, написавшими [illegible] статуи мавзолея Медичи [illegible]

Франческо Граначчи былъ также однимъ изъ пріятелей Микель Анджело, но и онъ приближается скорѣе къ Альбертинелли и даже къ Пьеро ди Козимо, нежели къ истинному герою ренессанса и къ отцу барокко [79]. Въ фигурахъ позднѣйшихъ картинъ Граначчи есть нѣкоторое основаніе, вслѣдъ за Вазари, вспоминать Микель Анджело, но во всей совокупности и въ особенности въ пейзажѣ, въ той роли, которую играетъ у Граначчи сцена за счетъ дѣйствующихъ лицъ, художникъ — кватрочентистъ, нѣжный и условный, хрупкій и затѣйливый.

Граначчи намъ извѣстенъ, какъ авторъ нѣсколькихъ алтарныхъ картинъ и нѣсколькихъ небольшихъ «Мадоннъ», и ему же за послѣднее время отдаютъ рядъ флорентинскихъ портретовъ первой половины XVI вѣка. Однако, изъ всего этого творчества Граначчи самымъ плѣнительнымъ являются продолговатыя панно въ галлереѣ Уффици, изображающія эпизоды изъ жизни Іосифа и исполненныя имъ для украшенія кабинета Пьерфранческо Боргерини, а также картина, бывшая въ галлереѣ Креспи въ Миланѣ, «Въѣздъ во Флоренцію Карла VIII».

Писаны эти картины приблизительно въ 1510-хъ годахъ, но всѣмъ своимъ стилемъ онѣ (какъ и аналогичныя произведенія другихъ флорентинцевъ) напоминаютъ работы XV вѣка. Стиль этотъ можно назвать «кассоннымъ» отъ слова «кассоне», свадебный сундукъ, такъ какъ парадные, спеціально для приданыхъ предназначенные, ларя было принято украшать подобными «живописными новеллами» [80]. Къ кассоннымъ картинамъ примыкаютъ и другія продолговатыя фризообразныя картины, которыми заполняли верхнія части комнатныхъ стѣнъ. Такими стѣнными панно служили, между прочимъ, знаменитыя картины Мантеньи, Перуджино и Косты въ Мантуанскомъ замкѣ; и то же назначеніе имѣли разбираемыя картины Граначчи и тѣ произведенія Сарто, Бакьякки и Франчабиджо, о которыхъ мы будемъ говорить ниже.

Нужно впрочемъ замѣтить, что въ кассонныхъ картинахъ XVI вѣка при всей ихъ граціи и красотѣ, замѣчается извѣстный упадокъ, и это касается даже помянутыхъ картинъ Граначчи. Восхитительными являются попрежнему лишь фоны, эти полныя ритма архитектурныя фантазіи. Но фигуры на авансценахъ стали условными, а краски какъ бы поблѣкли, лишились прежнихъ контрастовъ и яркости. Исчезло и красивое золото, себѣ

---

[79] Родился Граначчи 24 іюля 1477 г., умеръ 4 ноября 1543 г. Микель Анджело пріятель [illegible]

[80] [illegible]



[illegible] кассоннымъ панно [illegible]. [illegible] картины были чуть чуть варварскими, въ нихъ [illegible] эклектическіе оркестры нѣсколько иного порядка музыкальность этихъ картинъ XVI вѣка (о музыкѣ вспоминаешь совершенно невольно при взглядѣ и на эти композиціи, въ которыхъ ритмъ — все), это изысканная камерная музыка, очень благородная, но и нѣсколько скучная.

Вспоминаешь о музыкѣ, но вспоминаешь и о театрѣ. Продолговатый форматъ кассонныхъ картинъ приводилъ художниковъ къ созданію сложныхъ фоновъ — архитектурнаго и пейзажно-панорамнаго характера. Фигуры, сжатыя форматомъ, не могли расти и невольно превращались въ стаффажъ среди декорацій. Если мы теперь вспомнимъ, что Граначчи, равно какъ и его прототипъ, Пьеро ди Козимо, были первыми въ полномъ смыслѣ слова театральными художниками исторіи живописи, то картины кассоннаго типа какъ ихъ обоихъ, такъ и близкихъ къ нимъ художниковъ мы должны будемъ разсматривать за гибелью всѣхъ настоящихъ декорацій въ качествѣ драгоцѣннѣйшихъ документовъ по части исторіи инсценировки драматическихъ произведеній. Въ такихъ «декораціяхъ», какія мы видимъ въ фонахъ «Исторіи Іосифа» Граначчи, въ картинахъ Бакьякки или въ прелестныхъ двухъ кассонныхъ картинахъ съ сюжетами изъ исторіи Товія въ Берлинскомъ музеѣ, должны были идти пьесы Полиціана, кардинала Биббіены, Аріоста и Макіавелли [8].

Въ большихъ религіозныхъ композиціяхъ Граначчи онъ намъ представляется несравненно менѣе пріятнымъ. Композиція у него рѣдко бываетъ слитой, а краски страдаютъ какой-то склонностью къ чернотѣ. Послѣднюю черту можно разсматривать и какъ извѣстный признакъ все той же «зрѣлости». Вѣдь, вообще чернота есть показатель «облагороженнаго вкуса», тогда какъ яркость и пестрота служатъ показателемъ ребячества. Однако чернота, несомнѣнно, отражаетъ и духовную усталость, упадокъ жизненной силы въ искусствѣ, и эта черта, все опредѣленнѣе и опредѣленнѣе сказывающаяся въ флорентинскомъ искусствѣ чинквеченто, сама по себѣ уже свидѣтельствуетъ о какомъ-то упадкѣ силъ, о замираніи искусства. Эту же черту унаслѣдовали затѣмъ академики; имъ она приходилась точно такъ же, какъ педантамъ въ комедіяхъ XVII вѣка — черная тога.

---

8) [illegible] Граначчи [illegible] своему веселому [illegible] Флоренціи при этомъ историкъ дѣлаетъ несу- [illegible] ...ство празднествъ и особенно [illegible] маскарадовъ, которые устраивались во Флоренціи [illegible] театральная [illegible]. Одна изъ тріумфальныхъ арокъ [illegible]

Къ разобранной только что группѣ тосканскихъ художниковъ, предшествующихъ Андреа дель Сарто, примыкаетъ еще сіенецъ Джироламо дель Пакіа, посѣтившій Римъ въ самомъ началѣ вѣка и вернувшійся на родину въ 1508 году [82].

Къ сожалѣнію, полнаго представленія объ этомъ значительномъ мастерѣ мы не можемъ имѣть, и совершенной загадкой является его развитіе. Величественный образъ «Коронованіе Богородицы» въ сіенскомъ Санъ Спирито обнаруживаетъ, во всякомъ случаѣ, въ немъ мастера, достойнаго занять одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду художниковъ «зрѣлаго» ренессанса. Здѣсь грандіозность замысла, ритмъ композиціи соединились съ безупречнымъ исполненіемъ, съ чарующими и совершенно своеобразными [illegible], въ этой же картинѣ пейзажъ принадлежитъ на ряду съ невзрачными фонами Рафаэля къ лучшему, что создала въ этомъ смыслѣ средне-итальянская живопись. Не многимъ уступаетъ этому образу и «Мадонна со святыми» въ Санъ Кристофоро. Напротивъ того, въ своихъ позднѣйшихъ работахъ Пакіа представляется болѣе архаичнымъ, онъ возвращается къ кватрочентистскимъ формуламъ Пинтуриккіо (фрески въ ораторіумахъ св. Екатерины и св. Бернардина въ Сіенѣ), что можно себѣ отчасти объяснить особенностями сіенской «художественной атмосферы». Даже въ XVI вѣкѣ Сіена отличалась приверженностью къ старинѣ и отсутствіемъ въ живописномъ творчествѣ той дисциплины, которая, положимъ, нерѣдко изсушивала флорентинское искусство, но которая придавала ей несомнѣнную и прекрасную цѣлостность [83].



FRANC. GRANACCI PITTORE FIORENTINO.

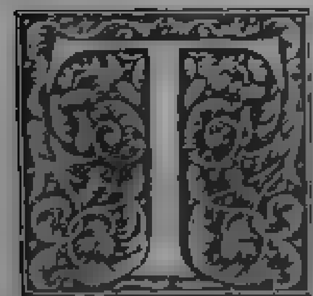
[82] Сынъ литейщика кроата Джованни дельи Бомбарде Пакіа родился въ 1477 г. Онъ былъ ученикомъ Фунгаи, а впослѣдствіи сотрудникомъ [illegible] Пакьяротто 1474—1540. [illegible] Пакіа [illegible] того, что Пакьяротто [illegible] былъ позванъ на участіе въ [illegible] «Коронованіе Богородицы» [illegible] мастера работали въ [illegible] [illegible] произведенія [illegible]

[83] [illegible] эта картина, живая, цвѣтистая и занимательная [illegible] своимъ архаизмомъ и ре[illegible]



*Андреа дель Сарто. Исторія Іосифа. Галлерея Питти во Флоренціи.*

## VII



Тосканскіе художники, родившіеся въ 1470-хъ годахъ обладаютъ еще плѣнительной свѣжестью и имъ то отблескомъ прежней радости; даже мрачное твореніе фра Бартоломео носитъ отраженіе его убѣжденности, его печальной, но и сильной вѣры. Напротивъ того поколѣніе слѣдующаго десятилѣтія, совершенно уже не заставшее блеска дней Лоренцо Великолѣпнаго, выросшее въ атмосферѣ горя и унынія среди тревогъ и [illegible] отражаетъ въ своихъ [illegible] общественныхъ дѣлъ [illegible] совершенно незнакомое ихъ дѣдамъ.

То самое, что [illegible] пророческимъ [illegible] Сандро и Филиппино, то теперь стало [illegible]



Андреа дель Сарто. Чудо святого Филиппа Беницци. Фреска во дворикѣ передъ церковью [illegible]

нѣйшій же художникъ Флоренціи этихъ дней — Андреа дель Сарто, быть можетъ, самый даровитый изъ послѣдователей Леонардо, мастеръ среди мастеровъ — поражаетъ именно тѣмъ, что по существу его искусство было разслаблено и насквозь болѣзненно[84].

На смѣну печали монастырскаго аскетизма фра Бартоломео въ живописи Сарто явилась печаль поверхностной чувственности. Тамъ еще сказывалась мистика покорнаго отчаянія, здѣсь — при полномъ отсутствіи мистики лишь дѣланная «позирующая» на искренность, «театральная» рѣшительность. Тамъ отразился пессимизмъ человѣка, пострадавшаго въ своихъ лучшихъ чувствахъ и безропотно несущаго свой крестъ; въ твореніи Сарто сказывается отчаяніе — индифферентизмъ человѣка, тяготящагося всякими обязательствами и играючи относящагося къ святынямъ. Наконецъ въ искусствѣ фра Бартоломео можно видѣть начало академизма, поскольку въ академіяхъ культивировались строгость, дисциплина, цѣльность; въ искусствѣ его младшаго собрата также можно усматривать зарожденіе академизма, поскольку въ тѣхъ же академіяхъ жилъ иррелигіозный духъ «угожденія князю міра сего», духъ духовнаго разврата.

Принято нынѣ не вѣрить Вазари и всѣмъ его анекдотамъ, однако то, что онъ разсказываетъ о Сарто, бывшаго короткое время его учителемъ, необычайно картинно объясняетъ его искусство. Именно авторъ этихъ нѣжныхъ до разслабленности, изящныхъ до приторности, насквозь чувственныхъ и все же «не увлекающихъ» картинъ долженъ былъ быть игрушкой въ рукахъ разныхъ эксплуататоровъ, робкимъ и услужливымъ виртуозомъ, долженъ былъ всецѣло отдаться страстно любимой женщинѣ, могъ коварнымъ образомъ обмануть и одного изъ могущественнѣйшихъ государей[85]. На каждомъ шагу въ біографіи Сарто Вазари упоминаетъ объ его робости и мягкости, и вотъ именно все искусство Сарто въ самой своей основѣ робко, осторожно — не въ смыслѣ техники, которая блестяща и увѣренна, какъ ни у кого, но въ смыслѣ тѣхъ идей и чувствъ, которыя оно выражаетъ.

Сарто могъ бы быть чудеснымъ пейзажистомъ, и нѣсколько фоновъ на его картинахъ принадлежатъ къ самому привлекательному изъ того, что было сдѣлано въ первой четверти XVI вѣка. И все же ни одинъ изъ этихъ пейзажей не живетъ, ни въ одномъ изъ нихъ не чувствуется настоящаго настроенія, подлиннаго переживанія. Это уже схемы, если и не первобытныя схемы

---

[84] Андреа, сынъ портного (Sarto), родился 16 іюля 1486 г. Учителями его были Андреа (по Вазари) Джованъ Бариле и Пьеро ди Козимо. Одно время онъ работалъ вмѣстѣ съ Франчабиджо (мастерская ихъ находилась на piazza del Grano). Женился Сарто на Лукреціи дель Феде въ 1517 г. или 1518 г. Путешествіе во Францію состоялось между 1518 г. и почемъ 1519 года. Умеръ онъ отъ чумы 22 января 1531 г. См. A. Reumont, «Andrea del Sarto», Leipzig 1835; H. Guinness «Andrea del Sarto» въ серіи «The great artists», London 1901; [illegible] Müntz «A. d. S.» въ «Gazette des Beaux Arts» 1876 II стр. 465 и 1877 I стр. 58, 261, 338; [illegible] fer «A. d. S.» въ серіи «Die Kunst», [illegible]; F. Knapp «A. d. S.» въ серіи монографій Кнакфуса, Leipzig 1907 г.

[85] Францискъ I пригласилъ Сарто къ своему двору и чрезвычайно обласкалъ его. Однако Андреа не устоялъ передъ письмами къ [illegible] Лукреціи, на которой онъ только что передъ отъѣздомъ женился, и, несмотря на клятву [illegible] королю вернуться — остался во Флоренціи и растратилъ деньги, данныя ему Францискомъ на пріобрѣтеніе художественныхъ произведеній.



кваттрочентистовъ и Гирландайо, падуанцевъ и умбрійцевъ, то все же схемы — лишь какая-то тѣнь формъ, лишенныя жизни и трепета. Это не живая природа, хотя во всемъ и чувствуется большое ея знаніе.

Такая характеристика вполнѣ пригодна уже для самой ранней изъ достовѣрныхъ работъ Сарто, для его фрески во дворикѣ «Аннунціаты», изображающей св. Филиппа Беницци, низпосылающаго небесную кару на игроковъ (1509—1510). Немногое въ этой картинѣ еще «старомодно»: нѣсколько неловко, въ стилѣ Пьеро ди Козимо, нарисованы убитые и разбѣжавшіеся солдаты, а въ пейзажѣ можно отмѣтить странную смѣсь затѣйливости въ духѣ Пьеро ди Козимо съ устарѣлыми умбрійскими мотивами въ стилѣ Перуджино. При этомъ поражаетъ совершенно исключительное мастерство. Превосходно нарисовано «органически понятое» леонардеское дерево, превосходно передана дорога, ползущая справа вверхъ между зелеными буграми, и не менѣе хороши дали, въ которыхъ появились новыя, видимо съ натуры взятыя формы горъ. И однако, въ цѣломъ картина производитъ впечатлѣніе чего-то насквозь условнаго; великолѣпіе формальной стороны не скрываетъ оскудѣнія содержанія. Для передачи настроенія изображаемой катастрофы ничего не сдѣлано, а, въ частности, данный пейзажъ можетъ служить «для чего угодно»[86].

Очень характерно также для Сарто то, какъ онъ изображаетъ сцену Благовѣщенія въ одной изъ прекраснѣйшихъ картинъ, относящейся приблизительно къ 1513 году и украшающей галлерею Питти. Здѣсь ничто не выражаетъ, что передъ нами домъ Маріи. Святая Дѣва стоитъ на первомъ планѣ у маленькаго античнаго жертвенника, за ней сейчасъ идетъ площадка съ роскошнымъ дворцомъ, на ступеняхъ котораго сидитъ нагой юноша и на балконѣ котораго «позируютъ» совершенно безучастныя къ главному дѣйствію фигуры. Въ знаменитой фрескѣ «Аннунціаты» «Рождество Богородицы», оконченной въ 1514 году, Сарто смѣшиваетъ воедино свѣтскую нарядность Гирландайо и уютную затѣйливость Дюрера, котораго онъ зналъ по гравюрамъ и чрезвычайно цѣнилъ. Однако, этой фрескѣ нехватаетъ какъ непосредственности флорентійскаго кватрочентиста, такъ и поэзіи нѣмца. Все вышло какъ-то слишкомъ нарядно, «высокомѣрно». Въ цѣломъ дворцовая комната съ ея великолѣпной кроватью[87] могла бы служить образцомъ для декораціи четвертаго дѣйствія «Лорензаччіо» Мюссе, но это, во всякомъ случаѣ, не подходящія сценаріи для трогательнаго разсказа евангельскаго апокрифа.

---

[86] Укажемъ, между прочимъ, на превосходно нарисованную собаченку, пробѣгающую на первомъ планѣ. Свое мастерское знаніе животнаго міра Сарто обнаруживаетъ впослѣдствіи въ несравненно болѣе крупномъ произведеніи — въ фрескѣ, украшающей виллу Поджо. Къ сожалѣнію, эта картина не была окончена имъ самимъ, и то, что прибавилъ къ ней въ 1580 г. Алессандро Аллори, сильно измѣнило («модернизовало») весь ея характеръ.

[87] Кстати сказать, здѣсь мы встрѣчаемъ въ Галилеѣ кровати тѣхъ же странныхъ [illegible] и на фрескѣ Гауденціо въ Варалло «Христосъ передъ Каіафой».



*Андреа дель Сарто. Благовѣщеніе. Галлерея Питти во Флоренціи*

Въ превосходныхъ гризайляхъ, исполненныхъ Сарто для двора братства «La Scalzo» *) онъ тоже пользуется нѣкоторыми мотивами Дюрера въ позахъ, въ костюмахъ, но какъ характерно для флорентинскаго возрожд[illegible]

*) Писаны эти гризайли въ разное время и съ большими перерывами (въ 1515, въ 1517, въ 1522 и въ 1523—24 гг.). Во время пре[illegible] Сарто во Франціи здѣсь работалъ Франч[illegible]

что мастеру и въ голову не пришло повторить творческіе [illegible] — то именно, что составляетъ главную прелесть самыхъ фрагментовъ, [illegible] [illegible] гравюръ. Сарто здѣсь представляется наслѣдникомъ Джотто, Мазаччо, Микель Анджело, какъ будто даже ближе всего онъ стоитъ къ послѣднему. Однако на самомъ дѣлѣ онъ глубже всего именно отъ него отличается, ибо «стилистическая пустота» и «сдержанность мотивовъ» у Сарто нѣчто противоположное намѣренному самоограниченію, сведенію всего къ главному, обнаружившимся въ порывистомъ, вдохновенномъ искусствѣ Буонарроти. Пустынность декораціи у Микель Анджело заставляетъ зрителей сосредоточить все свое вниманіе на главномъ дѣйствіи. У Сарто «пустынность» распространяется и на дѣйствующихъ лицъ. Они сгруппированы въ прелестныя арабески, ихъ позы достойны античныхъ ваятелей, но они ничего не выражаютъ. Художникъ самъ въ нихъ не вѣритъ.

Иногда у Сарто проявляются идиллическіе мотивы. Прелестна въ этомъ смыслѣ эрмитажная картина «Св. Семейство», рисующая намъ Марію, св. Елизавету и св. Екатерину въ образѣ итальянскихъ поселянокъ, усѣвшихся съ своими дѣтьми въ тѣни дерева и ведущихъ между собою тихую бесѣду. Мотивъ этотъ введенъ въ тосканскую живопись Рафаэлемъ, но Сарто придалъ ему еще больше простоты и развязности, еще больше бытового характера. Однако, и эту абсолютно прекрасную въ техническомъ смыслѣ картину портятъ неувѣренность въ задачѣ и какой-то духовный компромиссъ. Характерна хотя бы придача головамъ нимбовъ святости, но совершенно неумѣстны микельанджеловскія позы обоихъ Младенцевъ и леонардесская, получившая какой-то тривіальный оттѣнокъ, улыбка Христа. Всего страннѣе здѣсь то, что въ этой варіаціи на тему «Madonna im Grünen» (Рафаэля) самая «зелень», природа играетъ лишь роль декоративныхъ, едва выглядывающихъ изъ-за фигуръ, придатковъ и что ими исчерпывается вся пейзажная сторона картины.

Подлинными шедеврами въ смыслѣ инсценировокъ являются двѣ картины Сарто изъ серіи «Исторія Іосифа», относящіяся приблизительно къ 1518 году и служившія нѣкогда украшеніемъ той же комнаты Боргерини, какъ и упомянутые въ предыдущей главѣ сюжеты Граначчи [*]. Наподобіе «нѣмцевъ», которыми Сарто увлекался, зрѣлый флорентинецъ «золотого вѣка» создалъ синхронистическія картины, въ которыхъ разнообразные эпизоды данной повѣсти связаны декораціями. Въ обиліи современныхъ мастеру костю-

*) «Именно въ это время, около 1515 г., Пьерфранческо Боргерини заказалъ Баччо д'Аньоло вырѣзать изъ орѣховаго дерева для своей комнаты прекрасныя панели, сундуки, скамьи и кровать, и такъ какъ картины соотвѣтствовали по роскоши прочей обстановкѣ, онъ заказалъ Андреа написать событія изъ исторіи Іосифа, сына Іакова, въ небольшихъ фигурахъ, въ соперничествѣ съ прекрасными картинами Граначчи и Якопо да Понтормо. Андреа употребилъ всѣ усилія и массу времени, дабы превзойти товарищей, и, дѣйствительно, это ему удалось вполнѣ, ибо разнообразіемъ вещей [illegible], которыя здѣсь представлены, онъ доказалъ свое [illegible] мастерство. Джовамбатиста делла Палла во время осады Флоренціи пожелалъ вынуть эти картины изъ стѣнъ, дабы ихъ отослать французскому королю. Но онѣ были такъ хорошо задѣланы, что пришлось бы губить все окружающее, и такимъ образомъ картины остались на мѣстѣ». (Вазари, «Жизнеописаніе Андреа дель Сарто».) Нынѣ эти картины въ галлереѣ Питти.



*Андреа дель Сарто. Танецъ Саломеи. Монастырь „dello Scalzo“ во Флоренціи*

мовъ, а также въ самой затѣйливости пейзажа и архитектуры сказывается опять-таки подражаніе сѣверянамъ и особенно Дюреру, при чемъ, впрочемъ, все пестрое, черезчуръ ухищренное и, словомъ, «готическое» замѣнено благородной простотой формъ и изысканно мягкими переходами. Картины эти не содержатъ, однако, въ себѣ и тѣни той задушевности, которой такъ сильны подобныя композиціи Дюрера и другихъ великихъ германцевъ. У Сарто это чудесные «уборы», «орнаменты», составленные изъ идеально-стройныхъ зданій, изъ восхитительно мягкихъ по формамъ скалъ, изъ прелестныхъ деревьевъ, кустовъ, рощицъ въ перемѣшку съ группами изящныхъ фигуръ, но это не что либо большее. Своимъ синхронистическимъ картинамъ Мемлингъ сумѣлъ придать прелесть сказки. Зритель заинтересовывается разсказомъ, и «гуляетъ по картинѣ», находя въ каждой ея части подходящую для данного случая «инсценировку». Синхронистическія картины Сарто потому могутъ считаться подлинными картинами «зрѣлости», что онѣ не распадаются на части, что ихъ не воспринимаешь по кускамъ, что всѣ эпизоды въ нихъ слиты, связаны въ одно. Но вотъ отъ этихъ чудесныхъ «организмовъ» отлетѣла душа и, благодаря этому, все формальное совершенство ихъ сдѣлалось какъ бы ненужнымъ. Многіе годы можно знать и цѣнить эти картины Сарто, не узнавъ въ точности, что онѣ изображаютъ: ничто въ нихъ не западаетъ въ душу.



[illegible] Тайная вечеря [illegible]



Картины послѣдняго періода творчества Сарто отличаются тѣми же чертами — единственнымъ по совершенству мастерствомъ и пустотой, — и пожалуй эти черты теперь достигаютъ своего предѣльнаго выраженія. Вазари особенно восхваляетъ по пластичности одну изъ этихъ картинъ; онъ не устаетъ указывать на то, что фигуры и архитектура [illegible] выступаютъ, производить полное впечатлѣніе иллюзорности. Если бы это было такъ, то Сарто хотя бы въ этой области проявилъ подлинную мощь. Но и въ самомъ дѣлѣ это специальное выраженіе мощи отсутствуетъ въ твореніи Сарто. Хотя несомнѣнно, что въ смыслѣ свѣтотѣни [illegible] пріятностью атмосферы картины Сарто [illegible] въ великомъ изслѣдователѣ свѣтотѣни Леонардо. Но при всемъ томъ совершенствѣ ни одна картина Сарто не [illegible] производитъ впечатлѣнія убѣдительной [illegible] полётъ и какая-то увертливо-лукавая ласка.

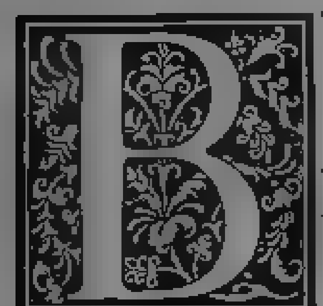
Въ сравненіи съ Леонардо [illegible] Сарто — фреска Тайная вечеря въ монастырѣ Сан Сальви [illegible] (1525 года). Внѣ всякаго сомнѣнія, Сарто пожелалъ [illegible] картину Винчи: онъ могъ видѣть ее своими глазами во Флоренціи. Но какъ въ этой картинѣ характерно [illegible] то, что онъ отступаетъ отъ новой формулы Леонардо [illegible] къ болѣе архаическимъ пріемамъ Андреа дель Кастаньо и Гирландайо [illegible] дѣйствующихъ лицъ въ сѣнѣ покоя, въ которомъ [illegible]. И Сарто дѣлаетъ это вовсе не для того, чтобы живѣе передать дѣйствіе, и не для того, чтобы сосредоточить вниманіе. Его актеры и недостаточно внушительны для этого. Для него весь смыслъ картины въ ея декоративномъ эффектѣ. Онъ открываетъ въ сѣнѣ надъ головами Христа и апостоловъ три окна, притягивающихъ своей изумительной иллюзорностью глазъ зрителя, а святость настроенія онъ окончательно нарушаетъ выглядывающими изъ нихъ фигурами прислужниковъ, прелестные силуэты которыхъ выдѣляются на фонѣ вечерѣющаго неба. Видно, его лично увлекло только это совершенно второстепенное мѣсто въ картинѣ, и надо отдать справедливость Сарто, что никому еще до него не удавалось такъ прекрасно выигрывать чисто оптическій эффектъ. Даже Веронезе, Веласкезъ и Тьеполо нашли бы чему поучиться на этомъ произведеніи ихъ предшественника.





*Якопо Понтормо. Поклоненіе волхвовъ. Галлерея Питти во Флоренціи*

## VIII



Въ томъ мѣстѣ, гдѣ мы говорили о картинахъ «кассоннаго характера» [90], нужно было упомянуть еще объ одномъ превосходномъ произведеніи флорентинскаго ренессанса — о лучшей картинѣ, сохранившейся отъ знаменитаго въ свое время художника Франчабиджо [91]. Исполнена она была по заказу Джованни Маріи Бенинтенди для украшенія комнаты наподобіе комнаты Боргерини. Вмѣстѣ съ Франчабиджо были приглашены на этотъ разъ Якопо да Понтормо (его картина въ Питти) и Бакьякка (его картины въ Берлинѣ и Дрезденѣ), но превосходство «Исторіи Вирсавіи» (Дрезденъ) Франчабиджо надъ произведеніями этихъ двухъ отличныхъ мастеровъ—очевидно.

Франчабиджо, подобно Граначчи, считался спеціалистомъ по театральнымъ декораціямъ, и, глядя на дрезденскую картину, представляющую собой совершенное подобіе сценическаго представленія (въ духѣ стариннаго театра «вскрыта» стѣна слѣва и видно одновременно и то, что происходитъ на улицѣ, и то, что творится во дворѣ частнаго дома), можно себѣ вообразить, какой красотой отличались тогда спектакли и какое значеніе декораціонное дѣло могло имѣть въ развитіи живописнаго и архитектурнаго вкуса. Схемы здѣсь знакомыя, онѣ извѣстны намъ по аналогичнымъ картинамъ Филиппино

[90] См. стр. 84, 188 и примѣч. 80 тамъ же.

[91] Франческо ди Кристофано, сынъ ткача, родился въ 1482 или 1483 году. Ученикъ Пьеро ди Козимо и одно время компаньонъ [illegible] Андреа дель Сарто. Умеръ Франчабиджо [illegible] января 1525 года.

и Пьеро ди Козимо. [illegible] мастерство [illegible] съ [illegible] и [illegible] прекраснымъ [illegible] въ распредѣленіи [illegible] лицъ! Отъ такой картины до предѣльнаго [illegible] [illegible] въ той же области [illegible] Веронезе [illegible]

Къ [illegible] личность Франчабиджо [illegible] въ общемъ все же остается въ тѣни. Его [illegible] портреты [illegible], [illegible] портреты, обладающіе [illegible] его [illegible] «Мадонны», среди которыхъ имѣется [illegible] хотя подъ именемъ Рафаэля [illegible] [illegible] Понтормо и Аллори фреска въ Поджо а Каяно [illegible] все это принадлежитъ къ формально совершенному [illegible] менѣе яркому изъ того, что [illegible] ихъ произведеніяхъ въ фрескахъ двора «Аннунціаты» [illegible] чувствуется задоръ молодости, извѣстная подвижность [illegible] Козимо, тамъ же онъ проявляетъ свой [illegible] турный талантъ въ сочиненіи фасада Іерусалимскаго храма [illegible] фонъ композиціи «Бракосочетаніе Богородицы»[43].

Очень близко къ Франчабиджо и къ Сарто подходитъ Якопо [illegible] одинъ изъ самыхъ типичныхъ художниковъ [illegible] Съ обоими

[42] Любопытно и въ этой картинѣ [illegible] сильное нѣмецкое вліяніе. Сцена слѣва — точно вариантъ на излюбленный сюжетъ нѣмецкихъ и нидерландскихъ граверъ и картинъ [illegible] посреди, на самомъ видномъ мѣстѣ стоятъ два типичныхъ нѣмецкихъ ландскнехта, да и во всемъ сценаріи сказывается знакомство съ гравюрами Дюрера и Бургмайра въ значительной, впрочемъ, мѣрѣ смягченное изумительнымъ чувствомъ ритма и чистотой архитектурныхъ формъ. Укажемъ здѣсь еще на двухъ флорентійскихъ художниковъ XVI в., которые, кромѣ Франчабиджо и Граначчи, станились работами для театра. Сюда относится Франческо де Сальвіати [illegible] декораціи для комедіи, сыгранной въ честь Пьеръ Луиджи Фарнезе въ Кастро, и для комедіи, представленной во Флоренціи въ 1541 г., и [illegible], исполнившій постановку для спектакля, даннаго въ Palazzo Vecchio. Къ нимъ нужно еще прибавить сіенца Бальтазара Перуцци, о которомъ рѣчь впереди, и сіенца Беккафуми. Среди выдающихся перспективистовъ «золотого вѣка» слѣдуетъ назвать [illegible] (исчезнувшая картина «[illegible]» [illegible], Ридольфо Гирландайо (фреска «Благовѣщеніе» въ Palazzo Vecchio), Никколо Соджи (1480—1552) — работалъ въ Ареццо. Вазари (особенно богата архитектурными сценаріями его фреска съ событіями изъ жизни папы Павла III въ римской «Канчеллеріи» — см. [illegible] «Freskenzyklus [illegible]» [illegible] въ «[illegible]», 1910, стр. 4[illegible] и слѣд.) [illegible] Баччо Бандинелли [illegible] автора цѣлаго ряда [illegible] композицій [illegible], имѣющихъ совершенно характеръ трагическихъ или [illegible] представленій.

[43] [illegible] «[illegible]» [illegible] [illegible] перспективы [illegible] и мотивъ [illegible] [illegible] [illegible]

[44] Эта фреска [illegible] [illegible] на то, что [illegible] разрѣшенія [illegible] характеръ [illegible] въ храмѣ Флоренціи то, что [illegible] Франчабиджо [illegible] [illegible] и докончить.

[45] [illegible] Вазари [illegible] родился въ 1494 г. въ Понторм[illegible], былъ ученикомъ Леонардо да Винчи, [illegible] Альбертинелли, Пьеро ди Козимо и съ 1512 [illegible] Андреа дель Сарто. [illegible] будучи еще [illegible]. Впервые прославился устройствомъ [illegible] празднества и маскарадовъ въ 1514 и въ 15[illegible] г. Въ 1515 г. занятъ фреской во дворикѣ «Аннунціаты» «Встрѣча Маріи съ Елизаветой». Въ 1521 г. Понтормо расписываетъ залъ въ Поджо [illegible]. Въ годъ чумы (1522 г.) Понтормо нашелъ себѣ пристанище въ «Чертозѣ» близъ Флоренціи, и исполненныя имъ здѣсь фрески носятъ явные слѣды нѣмецкаго вліянія (самыя фрески очень пострадали, но понятіе о нихъ даютъ копіи Эмполи). Послѣдней работой Понтормо была роспись стѣнъ главнаго алтаря въ Санъ Лоренцо. Умеръ онъ 2 января 1557 г. Понтормо былъ великимъ чудакомъ, обладавшимъ своеобразными [illegible] на [illegible] на задачи искусства и на художественное воспитаніе [illegible] [illegible] его картины [illegible] отношеніи онъ особенно напоминаетъ [illegible] Козимо. За его педагогическія способности говоритъ то, что имъ воспитанъ безусловно лучшій мастеръ Флоренціи середины XVI вѣка, Аньоло [illegible] Бронзино. [illegible] безупречный рисуетель [illegible] и [illegible] характеристикахъ [illegible] Лучшіе рисунки самого Понтормо [illegible] настоящей [illegible] [illegible] собраны въ Уффиціяхъ [illegible]



*Франчабиджо. История Давида и Вирсавіи. Дрезденская галлерея*

мастерами его связываетъ присущая ему черта женственности и тяготѣніе къ германизму. Судьба Понтормо, впрочемъ, какъ и судьба Сарто, чрезвычайно характерна для флорентинскаго искусства. Вначалѣ онъ романтикъ и совершенно отдается увлеченію Дюреромъ и нидерландцами. Вазари при всемъ поклоненіи Понтормо не скрываетъ своего негодованія на это «отступничество» мастера отъ коренныхъ итальянскихъ идеаловъ. Затѣмъ въ впечатлительномъ художникѣ совершается крупный переломъ, и вторая половина его творчества находится вся «во власти» Микель Анджело. Лучшее, что остается отъ Понтормо, это его превосходные, мастерски стилизованные портреты, его изумительные рисунки и, наконецъ, его картины болѣе или менѣе декоративнаго характера, среди которыхъ нѣсколько «кассоннаго» типа — все произведенія перваго періода его творчества. Напротивъ того, въ творчествѣ втораго періода онъ не выходитъ за предѣлы того, что въ слѣдующей стадіи исторіи искусства станетъ производить академическая посредственность. Сообразно съ этимъ въ картинахъ перваго періода мы найдемъ у Понтормо немало чарующихъ сценаріевъ, среди которыхъ онъ въ нѣсколько сбивчивомъ порядкѣ и въ странной диспропорціональности размѣщаетъ свои глубоко прочувствованныя фигуры. Здѣсь и попадаются наиболѣе замѣтныя его заимствованія, которыя онъ облекаетъ въ новую, полную ритмичности форму. Характерна при этомъ его наклонность въ архитектурѣ къ какимъ-то нелѣпо подобнымъ конструкціямъ и въ освѣщеніи — къ мягкимъ, по-вечернему затихающимъ эффектамъ. Въ произведеніяхъ же поздняго періода все — декораціонно у



*Ридольфо Гирландайо. Перенесеніе мощей святого Зиновія. [illegible]*

него исчезаетъ — флорентійскій мастеръ разстается съ недавними еще увлеченіями «готическаго» вкуса и обращается всецѣло къ латинской формѣ, прощается съ дѣтскими грезами и вступаетъ въ зрѣлый, мужественный возрастъ. Приходится однако признать, что эта метаморфоза дается ему тяжелой цѣной и вмѣстѣ съ «дѣтскостью» онъ теряетъ и всю свою своеобразную прелесть[96].

Въ ряду флорентійскихъ художниковъ «золотого вѣка», не зараженныхъ вліяніемъ Микель Анджело, заслуживаетъ отдѣльнаго обсужденія еще одинъ изъ самыхъ любимыхъ въ то время мастеровъ, всегда заваленный заказами Ридольфо Гирландайо[97], сынъ Доменико, поставлявшій изъ своей

[96] Изученіе творчества и біографіи Понтормо наводитъ на мысль, что эта перемѣна прошла не безъ сильнаго внутренняго страданія. Его «дѣтскость» имѣетъ оттѣнокъ чего-то нарочитаго, чего художникъ продолжаетъ придерживаться, несмотря на то, что онъ уже не обладаетъ на самомъ дѣлѣ той душевной простотой, которая сказывается въ творчествѣ Филиппино и Пьеро ди Козимо. Послѣ этого — рѣшительный разрывъ съ тѣмъ, что онъ любилъ, но что было въ его дни анахронизмомъ, и отдача себя идеямъ дня, къ которымъ въ силу своихъ душевныхъ свойствъ онъ такъ и не могъ пріобщиться вполнѣ.

[97] Родился 4 февраля 1483 г., ученикъ своего отца и своего дяди Давиде. Будучи однихъ лѣтъ съ Рафаэлемъ, онъ сошелся съ нимъ во время пребыванія послѣдняго во Флоренціи. Считается даже, что имъ окончена «La bella Jardinière» (Лувръ). Въ 1504 г. онъ написалъ луврское «Коронованіе Богородицы», нѣсколько позже лондонское «Несеніе креста»; въ 1514 г. онъ расписалъ фресками маленькую капеллу въ Палаццо Веккіо; въ 1515 г. имъ исполнена predella въ Бигалло; въ 1543 г. — «Тайная вечеря» въ S. Maria degli Angeli. Ему же, наконецъ, приписываютъ эрмитажное «Рождество», считавшееся произведеніемъ Гра-

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Притомъ по мѣрѣ приближения къ серединѣ вѣка, флорентинская живопись все болѣе и болѣе стала попадать подъ влiянiе величайшаго изъ флорентинцевъ — Микел Анджело, и это влiянiе роковымъ образомъ [illegible] было сказаться на ея развитии и въ частности [illegible] [illegible] [illegible]. Вѣдь согласно формуламъ Буонарроти человѣческая [illegible] [illegible] фигура [illegible] должна все вниманiе [illegible] [illegible] къ остальному мiру [illegible] почти пре-зрительное отношенiе. Такимъ образомъ въ творчествѣ художниковъ того времени [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] академiи.

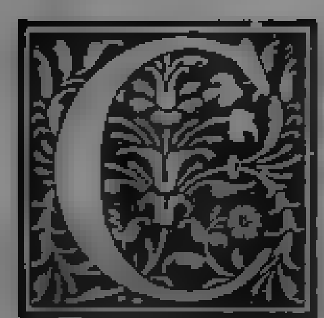



[illegible] [illegible] Баккера и Роста, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] уже дока-зываютъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Вазари [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Рафаэле [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] смѣшного доводитъ злоупотребленiе аллегориче-скими [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] фигуры [illegible] [illegible] борьбу [illegible] [illegible] принадлежатъ самые сочные и живые куски на фрескахъ Вазари — особенно натюрморты и пей-зажи. Въ ряду живописцевъ, отдававшихъ свое дарованiе на модное въ то время искусство деко-рировать фасады и внутренности домовъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

Микель Анджело. Этюдъ орловъ. Рисунокъ перомъ. Casa Buonarroti во Флоренціи.

## IX



СТРАННО звучитъ выраженіе „провинціализмъ", употребленное нами для характеристики одного изъ самыхъ выдающихся художниковъ Флоренціи, той самой Флоренціи, которая только что была [illegible] центромъ итальянскаго искусства. Однако обстоятельства сложились такъ, что флорентинское искусство съ первыхъ десятилѣтій XVI вѣка [illegible] получаетъ характеръ чего-то зависимаго и [illegible] тогда какъ и [illegible] художественнаго творчества сдѣлался теперь городъ [illegible] столица міра — Римъ. Изъ прирожденныхъ [illegible] [illegible] Джуліо Романо [illegible] не выдвинулся. Въ [illegible] искусство золотого вѣка (или, иначе говоря, все главное въ искусствѣ

золото и вѣка) сошлись здѣсь изъ разныхъ странъ: Микель Анджело — изъ Флоренціи, Браманте и Рафаэль — изъ Урбино, Себастьяно — изъ Венеціи, Перуцци — изъ Сіены. Но только въ космополитическомъ Римѣ всѣ эти разнородные элементы могли соединиться въ одно цѣлое и создать подобіе школы, связанной общими идеалами и стремленіями.

Первенствующее значеніе Рима, какъ очага основанной на церкви культуры, представляется спорнымъ даже въ теченіе среднихъ вѣковъ. Первенствующее значеніе Рима, какъ очага культуры «Возрожденія», — оспаривать невозможно. Здѣсь были окончательно выработаны и кодифицированы законы прекраснаго, равняющіеся по значенію и убѣдительности законамъ красоты классической древности, отсюда же эти законы получили мировое распространеніе на многіе вѣка. Нужно [illegible] при этомъ, что [illegible] этого очага продолжалось всего лѣтъ двадцать съ небольшимъ и затѣмъ [illegible] же быстро потухло, какъ воспламенилось*. [illegible] Искусство христіанской эры [illegible] вершина была достигнута и безмѣрныя [illegible] были созданы.

Вотъ эта близость римскаго искусства [illegible] покажется сомнительной. Въ теченіе XIX вѣка не [illegible] голоса противъ «классиковъ христіанской эры», и особенно настойчиво [illegible] мертвенности. Одни отрицали въ нихъ глубину содержанія, другіе [illegible] въ неестественности, въ «театральной позѣ», третьи увѣряли [illegible] о живописи «римлянъ», что она не обладаетъ чисто-живописными достоинствами, что это искусство лишь формъ и линій, а не красокъ. Но всѣ эти обвиненія становятся понятными, если вникнуть въ то, какъ далеко внизъ отъ той вершины мы уже сошли. Намъ она чужда, ибо недосягаема и даже забыты всякіе къ ней подходы. Съ другой стороны, для насъ испорчено впечатлѣніе отъ красоты искусства «золотого вѣка» благодаря долгимъ годамъ ея опошленія и омертвѣнія въ академіяхъ. Наконецъ, и прелесть ея живописныхъ достиженій въ значительной мѣрѣ утрачена для насъ, дѣтей XIX вѣка, ибо какъ разъ въ минувшемъ столѣтіи стали назрѣвать новые взгляды на живопись и красочность, являющіеся враждебными по существу принципамъ живописи и красочности художниковъ ренессанса. Тѣ искали благородную утонченность, наше же скрытое желаніе — окунуться въ живительную дикость, въ ободряющую простоту и грубость.

Стоитъ, однако, попасть въ Римъ и пожить въ немъ, дать подѣйствовать на себя дивнымъ образамъ, населяющимъ стѣны и плафоны Ватикана

* [illegible] Микель Анджело [illegible] Юлія II въ 1503 г. [illegible] въ 1527 году.

какъ грандіозная, все превышающая красота этого истинно сверхземного искусства, этого искусства [illegible] и [illegible] своей [illegible] и непреложимо убѣдительной. Въ сравненіи съ [illegible] кажутся [illegible] всѣ наши побѣды [illegible] какъ [illegible] мелкой и глупой суеты [illegible]. Кто обратится къ искусству Микельанджело съ чисто научнымъ подходомъ, для того оно представится однимъ изъ безчисленныхъ пройденныхъ этаповъ, оторвавшимся въ бездну прошлаго [illegible] мировой жизни. Для того же, кто пойметъ это искусство умомъ и сердцемъ, для того оно можетъ стать путеводной нитью и живительнымъ талисманомъ, необходимымъ на трудномъ пути человѣчества къ его заповѣдной цѣли; для него оно не только воспоминаніе о прошломъ, но и завѣтъ будущаго.

---

Такія мысли о судьбахъ человѣчества и міра въ цѣломъ возникаютъ сами собой, когда мы стоимъ подъ плафономъ Сикстинской капеллы и изучаемъ то, что стелется высоко надъ нами. Глядя на это истинное чудо искусства, просто нельзя допустить мысли о безцѣльности всего существующаго. Вѣдь, пришлось бы допустить, что и вся эта красота — суетна и безцѣльна, а между тѣмъ она рѣшительно свидѣтельствуетъ о другомъ. И то именно, что эта живопись не картина, стоящая передъ зрителемъ, а какъ-то шатеръ, осѣняющій свыше, видимый не иначе, какъ съ трудомъ, какъ запрокинувъ голову, какъ-то отвернувшись отъ земли и обративъ лицо къ небу, — это не порожденіе случая или, какъ нѣкоторые думаютъ, — пустой прихоти папы Юлія II, доставившей ужасную муку расписывавшему потолокъ художнику, но нѣчто такое, въ чемъ сказывается нѣкій верховный смыслъ, какая-то изъ вѣковъ предназначенность. Имѣя эту сѣнь надъ собой, какъ-то особенно чувствуешь силу ея захвата, надежность ея защиты, покрова, покровительства. Отъ нея спускается въ души и особенный ужасъ, и особое умиленіе. Великій тайновидецъ Микель Анджело Буонарроти начерталъ здѣсь грандіозный гороскопъ міроздания, и каждому дано его прочесть, каждому по прочтеніи открывается хоть одинъ уголокъ завѣсы, скрывающей вѣчность. [illegible] это уже потому, что письмена, къ которымъ онъ прибѣгнулъ, не руны, требующія особаго посвященія, а не что иное, какъ наше собственное тѣло, какъ человѣческія фигуры, складывающіяся прекрасными узорами въ пророческія свидѣтельства и откровенія.[100]

[100] Микель Анджело Буонарроти, сынъ подесты города Капрезе, родился 6 марта 1475 г., умеръ 11 февраля 1561 г. въ Римѣ, похороненъ во Флоренціи. Изъ громадной литературы о немъ [illegible] 1860 г. [illegible] русскій богато иллюстрированный переводъ началъ выходить въ 1913 г. [illegible] Milanesi «Le lettere di M. A. B.» Firenze, 18[illegible]; Heath-Wilson «Life and Letters of M. A. B.» [illegible] d'Agen, «L'oeuvre littéraire de M. A. avec une vie du maître par son élève Ascanio Condivi» Paris 1911 [illegible] 1588–89 [illegible] французскій [illegible] итальянскаго въ книгѣ [illegible]



*Микель Анджело. Видѣніе Савла. Капелла Паолина въ Римѣ*

Однако, кромѣ фигуръ, кромѣ человѣка — во всей этой массѣ изображеній, во всей этой «картинной библіи» ничего не видишь. Какъ разъ въ довѣ [illegible] фресокъ, украшающихъ стѣны той же капеллы, въ произведеніяхъ кватрочентистовъ Перуджино, Пинтуриккіо, Козимо Россели, Гирландайо, Сандро Боттичелли — человѣкъ, наоборотъ, какъ бы спрятанъ за обиліемъ околичностей, какъ бы утопаетъ въ великолѣпіи разволоченныхъ и переливающихся густыми красками сценаріевъ. Все же, что создано какихъ-нибудь двадцать пять лѣтъ спустя одинокимъ титаномъ, лишено всякихъ покрововъ, какихъ бы то ни было украшеній, уборовъ, реквизитовъ и декораціи. Спрашивается, почему [illegible]

[illegible] Rolland «M. A.» въ серіи «Les maîtres de l'art», [illegible] «M. A. und das Ende der Renaissance», [illegible] Carl Justi «M. A. Beiträge» и «Neue Beiträge zur Erklärung [illegible] 1900 и Berlin, 1909; [illegible] 1907.

ли вообще основаніе говорить о Микель Анджело въ исторіи пейзажа, при самомъ даже распространенномъ толкованіи этого слова, — а въ связи съ этимъ возникаетъ и вопросъ, развѣ величайшій геній одной изъ высшихъ [illegible] достигнутыхъ живописью [illegible] тѣмъ, что мы называемъ [illegible], не является ли вообще суетнымъ подробное обсужденіе живописи съ этой стороны?

Самъ Микель Анджело далъ бы, вѣроятно, положительный отвѣтъ на этотъ вопросъ. Однажды, въ 1537 году, будучи въ гостяхъ у своей подруги, знаменитой Витторіи Колонны, маркизы Пескара, онъ былъ вызванъ на теоретическій разговоръ объ искусствѣ, и вотъ что онъ тогда произнесъ (если только повѣрить письму, написанному португальскимъ художникомъ Франческо де Голланда, присутствовавшимъ при этой бесѣдѣ):

«Фламандская живопись будетъ всегда нравиться женщинамъ, особенно старымъ или очень молодымъ, или же монахамъ, монахинямъ и нѣкоторымъ благороднымъ, которые глухи къ истинной гармоніи. Во Фландріи пишутъ по преимуществу, чтобы обмануть внѣшнее зрѣніе: пишутъ или предметы, которые нравятся, или лица, о которыхъ нельзя ничего сказать дурного, какъ то святыхъ и пророковъ. Въ большинствѣ случаевъ это только тряпки, домишки, зеленыя поля съ тѣнистыми деревьями, рѣки и мосты — словомъ то, что называется пейзажемъ, и при этомъ тамъ и сямъ разставлено много фигуръ. Все вмѣстѣ производитъ хорошее впечатлѣніе, и однако на самомъ дѣлѣ здѣсь нѣтъ ни смысла, ни искусства, ни мѣры, ни симметріи, ни выбора, ни величія. Въ концѣ концовъ, эта живопись лишена всего существеннаго и всякой силы»...

«Если я такъ дурно отзываюсь о фламандской живописи, то это не потому, чтобы она была безусловно плоха, но она стремится передать съ совершенствомъ такое количество различныхъ вещей (тогда какъ всего одна какая-нибудь дѣйствительно значительна), что ей и не удается исполнить хоть что-либо вполнѣ удовлетворительнымъ образомъ. Творимая же въ Италіи живопись одна лишь заслуживаетъ названія хорошей, и вотъ почему хорошая живопись называется итальянской. Хорошая живопись сама по себѣ и благородна, и благочестива, ибо, согласно мудрецамъ, ничто не поднимаетъ болѣе душу и не возноситъ ее такъ до истиннаго благочестія, нежели преодолѣніе трудностей въ стремленіи къ совершенству, благодаря которому мы приближаемся къ Богу и намъ дается возможность съ нимъ слиться. Въ сущности хорошая живопись не что иное, какъ подобіе совершенства Господа, тѣнь его кисти, наконецъ, музыка, мелодія, и лишь очень взыскательный умъ можетъ вникнуть во всѣ ея трудности».

И дѣйствительно, живопись Микель Анджело цѣликомъ посвящена Богу и человѣку — подобію Божьяго совершенства, а также трагедіи между Божествомъ, сотворившимъ себѣ подобное существо, и этой тварью, почувствовав-



[illegible]

шей въ себѣ свободу Божьяго духа и потому р[illegible] [illegible] противъ творца. При этомъ Микель Анджело, какъ достойный ученикъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Микель Анджело [illegible] [illegible] Страшнымъ судомъ. Между [illegible] [illegible] Дѣва Заступница Марія не рѣшается [illegible] [illegible] чтобы не видѣть всего ужаса Судилища.

[illegible] Микель Анджело [illegible] [illegible] [illegible] другая струя [illegible] [illegible] Микель Анджело изобразилъ Іисуса-Судью въ видѣ [illegible] и не даромъ [illegible] [illegible] Византіецъ пришелъ бы въ ужасъ отъ

этихъ «законы материи». Микель Анджело презиралъ [illegible], [illegible] ему для его цѣлей пейзажъ просто не былъ нуженъ. Но [illegible] не означала какого-либо презрѣнія и умерщвленія плоти. Это отсутствіе пейзажа было лишь чѣмъ-то въ родѣ педагогическаго пріема. Пріемъ же этотъ давалъ возможность художнику сосредоточить все вниманіе на главномъ содержаніи своей проповѣди — на принятіи христіанствомъ темы *Вѣчной Плоти*.

Вѣками колебалось человѣчество между отверженіемъ міра и принятіемъ его, и то и другое оно находило въ словахъ Того, Кому оно молится, какъ Спасителю. Микель Анджело именно въ томъ и означаетъ перевалъ культуры, что онъ *утверждаетъ принятіе*, что онъ всѣмъ своимъ твореніемъ доказываетъ (и доказываетъ неоспоримо) божественную природу человѣка не только въ его духѣ, но и въ тѣлѣ. Тѣмъ самымъ онъ является художникомъ, не только замыкающимъ прошедшую эру, но вводящимъ человѣчество въ новую. Вѣдь принято съ него начинать «упадокъ» искусства возрожденія (его считаютъ отцомъ барокко), и это въ томъ смыслѣ вѣрно, что онъ сразу увлекъ дальше впередъ, не давъ даже передохнуть на вершинѣ.

---

Въ книгѣ преданнаго ученика, друга и біографа Микель Анджело Кондивы мы находимъ прямыя подтвержденія того, что Микель Анджело страстно любилъ природу и всю *плоть* мірозданія. Характерно, что въ началѣ его біографіи мы встрѣчаемъ случай, близкій къ одному изъ первыхъ эпизодовъ жизни Леонардо. Тотъ написалъ голову Горгоны и употребилъ все свое стараніе на правдоподобную передачу змѣй, замѣнявшихъ чудовищу волосы. Микель Анджело въ первой живописной работѣ выбралъ себѣ въ образецъ гравюру Шонгауэра «Искушеніе св. Антонія»[16] и пожелалъ также придать монстрамъ, терзающимъ святого отшельника, вполнѣ правдоподобный видъ. Съ этою цѣлью онъ даже отправился къ рыболовамъ и принялся изучать «форму и краску плавниковъ и даже тонъ рыбьихъ глазъ и мн. др.»[16]

Разсказывая далѣе о зависти Гирландайо къ своему ученику, Кондиви упоминаетъ вскользь о многозначительной для насъ подробности, какъ юноша тщетно просилъ своего учителя одолжить ему альбомъ съ этюдами «овецъ и овчарокъ, пейзажей, домовъ и руинъ». Въ другомъ еще мѣстѣ біографіи Микель Анджело онъ разсказываетъ, что великій мастеръ изучалъ не только

---

Если мы вспомнимъ здѣсь, что гравюры Дюрера повліяли и на Рафаэля, то мы сразу убѣдимся, что въ «римской школѣ» соединились не однѣ «итальянскія» рѣки искусства.

[16]) Разумѣется, въ этомъ разсказѣ Кондиви выражаетъ «готическія» [illegible] вкусовъ Микель Анджело. Онъ называетъ [illegible] въ характерѣ своего современника [illegible]

скульптурной работой была маска фавна — по средневѣковымъ воззрѣніямъ, того же дьявола. Однако, мы не должны забывать, какую колоссальную роль въ развитіи вообще всего «жизненнаго» искусства игралъ «культъ» [illegible] культъ дьявола. Его [illegible] изучать [illegible]. Въ [illegible] Микель Анджело и Леонардо [illegible]



*[illegible]*

анатомію людей, но и животныхъ, очевидно, желая проникнуть въ самыя основы движенія и формы тѣла. Слѣдовательно, по этому пути шелъ Леонардо, но вполнѣ самостоятельно и имѣя въ виду другія цѣли. Кромѣ того, всѣмъ извѣстно, что Микель Анджело изучалъ перспективу [illegible] законы пространства, и мастерство, съ которымъ передана имъ [illegible] обмана зрѣнія выпуклости и ракурсы на плафонѣ Сикстинской капеллы, показываетъ, какъ глубоко онъ усвоилъ себѣ эти знанія, превосходя въ этомъ отношеніи всѣхъ не только своихъ современниковъ, но оставаясь и недосягаемымъ [illegible] для послѣдующихъ временъ, когда хитрости перспективной науки стали достояніемъ любого художественнаго виртуоза [60].

Наконецъ, Кондиви даетъ и прямое свидѣтельство объ отношеніи Микель Анджело къ природѣ. Онъ говоритъ, что великій учитель не зналъ [illegible] желаній, и это онъ [illegible] той любви, которую онъ питалъ не только къ красотѣ человѣческой, но и ко всякому прекрасному предмету на свѣтѣ, будь то красивая лошадь, красивая собака, красивый видъ, красивое растеніе, красивыя горы, красивый лѣсъ — ко всякой красивой мѣстности и ко всякой вещи прекрасной и рѣдкой, которой онъ любовался [illegible]. «Такимъ образомъ, — продолжаетъ Кондиви, — онъ собиралъ прекрасное въ природѣ, какъ пчела собираетъ медъ въ цвѣтахъ». Трогательное свидѣтельство о поэтическихъ впечатлѣніяхъ, которыми жилъ Микель Анджело среди натуральныхъ пейзажей, мы встрѣчаемъ въ его собственномъ письмѣ къ Вазари отъ 28 декабря 1556 года, гдѣ онъ восклицаетъ: «Воистину миръ живетъ только въ лѣсахъ!»

---

Если мы теперь обратимся къ самой живописи Микель Анджело, то мы дѣйствительно констатируемъ эту общую всѣмъ его произведеніямъ черту — почти полное отсутствіе «сценаріи», пейзажа [61]. Уже на прекрасно исполненномъ яркомъ и цвѣтистомъ «Святомъ Семействѣ» въ галлереѣ Уффици (1504 г.) доминируетъ исключительно композиціонно-пластическая задача. Эта могучая матрона — не Марія, этотъ старикъ, углубившійся въ непрерывное

60 Въ связи съ совершеннымъ и превосходнымъ знаніемъ перспективы приходится [illegible] и другой «шедевръ» [illegible] Микель Анджело [illegible] красоты и [illegible]. Въ [illegible] фресокъ [illegible] только [illegible]. Остается впечатлѣніе чего-то [illegible] — того самаго, что нужно было для Микель Анджело въ его [illegible] о сосредоточеніи вниманія на [illegible]. [illegible] рыми отдѣлены массы на плафонѣ и въ «Страшномъ судѣ». Не только здѣсь многому могъ научиться Леонардо, [illegible] Рафаэль въ 1514 г., и многое для себя почерпнулъ Рубенсъ, но передъ «Страшнымъ судомъ» Микель Анджело — величайшій знатокъ тѣла, который могъ бы проникнуться благоговѣйнымъ трепетомъ. И опять въ цѣломъ фресковой [illegible] Микель Анджело [illegible] выпуклости [illegible] сосредоточиться на томъ, что составляетъ его главное назначеніе.

61 Микель Анджело считалъ себя всю жизнь скульпторомъ [illegible] Микель Анджело [illegible]



удобной и почти необъяснимой позѣ — св. Іосифъ. Нѣчто сходное проявляется лишь въ Мадоннѣ. Поодаль, точно бросая вызовъ общественному мнѣнію (и вопреки завѣтамъ своего учителя Савонаролы), Микель Анджело собралъ нѣсколькихъ прекрасныхъ, совершенно нагихъ юношей. Что же касается до мѣстности, въ которой располагалась эта семья атлетовъ, то о ней видно лишь небо, схема холма и нѣсколько травъ на первомъ планѣ.

И въ дальнѣйшемъ творчествѣ Микель Анджело не считаетъ нужнымъ болѣе точнымъ образомъ опредѣлять мѣсто дѣйствія. Да и въ своихъ [illegible] онъ пренебрегаетъ всѣмъ тѣмъ, что такъ дорого было большинству его современниковъ и что, по принятымъ понятіямъ, сообщало живописи [illegible], характерность, «мѣстный колоритъ». Единственнымъ средствомъ для передачи самыхъ разнородныхъ, но всегда неизмѣнно возвышенныхъ, чуждыхъ и малѣйшей доли суетности и вульгарности, сюжетовъ у него является человѣческая фигура и человѣческое лицо. Даже индивидуальныя черты не интересуютъ его. Онъ имѣетъ дѣло только или съ отдѣльными, выходящими изъ всякихъ предѣловъ обыденности личностями-идеалами, или же съ категоріями человѣческаго рода, категоріями, лишенными отличительныхъ признаковъ націи, эпохи, общественнаго положенія, иногда даже возраста и пола.

Оставляя на время въ сторонѣ Сикстинскую капеллу и обращаясь къ его другимъ живописнымъ произведеніямъ, изъ которыхъ ни одно не закончено вполнѣ (если не считать двухъ послѣднихъ фресокъ, написанныхъ имъ въ старости на стѣнахъ ватиканской капеллы «Паолины» 1549—1558), мы замѣтимъ все то же безразличіе мастера къ декораціи и его исключительный интересъ къ человѣческой фигурѣ. Возможно, что довольно значительное мѣсто пейзажу онъ удѣлилъ лишь въ своемъ картонѣ «Пизанская битва» (1504—1505), сочиненномъ имъ въ состязаніи съ Винчи для дворца Флорентинской синьоріи; однако за неимѣніемъ самаго оригинала (погибшаго еще при жизни мастера въ 1512 г.), и обреченные судить объ этомъ знаменитомъ произведеніи по копіямъ и гравюрамъ съ копій[*], намъ очень трудно рѣшить, является ли видимая на этихъ воспроизведеніяхъ декорація (нѣсколько деревьевъ и берегъ рѣки) хотя бы отдаленнымъ повтореніемъ того, что было на картонѣ, или эти подробности присочинены копіистами[*]. Ничего

---

упрекаютъ его живопись въ сходствѣ со скульптурой, то съ такой же справедливостью можно обвинять его скульптуру и архитектуру въ [illegible] характерѣ [illegible] Микель Анджело [illegible]

[*] [illegible]

синьоріи («Баталію при Ангіари» Леонардо и «Баталію въ Кашинахъ» или, иначе говоря, «Пизанскую битву» Микель Анджело [illegible]).

[*] На копіяхъ, [illegible] въ вѣнской «Альбертинѣ» и въ замкѣ графа Лейстера [illegible] [illegible] картона не найдемъ.



[illegible]

характерно для Микель Анджело эти схемы пейзажа, во всякомъ случаѣ не содержатъ и скорѣе напоминаютъ фламандскія пейзажныя схемы. Нѣсколько большую роль играетъ пейзажъ на картинѣ Лондонской галлереи „Положеніе во гробъ“ **): здѣсь мы видимъ [illegible] скалистой глыбы и [illegible] на [illegible] но [illegible] и [illegible] природы [illegible] схемы и значеніе того, что здѣсь можно назвать пейзажемъ [illegible] что [illegible] гробъ Господень [illegible]

[illegible]

На двухъ фрескахъ «Паолины», въ которыхъ такъ странно сплетаются все еще титаническая сила изобразительности и [illegible] генія съ несомнѣнными пріемами старческаго упадка, самъ Микель Анджело предоставилъ больше мѣста пейзажу, нежели въ другихъ своихъ произведеніяхъ. На первый взглядъ даже кажется, что передъ нами картины, исполненныя по всѣмъ правиламъ исторической живописи, и что въ нихъ изображены фигуры въ опредѣленной мѣстности. Но вглядитесь пристальнѣе, попробуйте удалить изъ этихъ композицій фигуры — и окажется, что вы приняли за пейзажъ какой-то миражъ, лишь самые общіе намеки на небо, холмы и городъ [109].

Въ росписи Сикстинской капеллы [110], на стѣнахъ которой въ фрескахъ Гирландайо и Сандро зеленѣютъ сказочныя долины и высятся затѣйливыя постройки, Микель Анджело точно нарочно, точно издѣваясь надъ прошлымъ, далъ колоссальнѣйшее въ мірѣ живописное цѣлое и при этомъ совершенно пренебрегъ пейзажемъ. Въ нѣсколькихъ плафонахъ онъ принужденъ былъ означить для поясненія сюжета мѣсто дѣйствія, но въ этомъ онъ ограничился до крайности скудными (всегда вполнѣ отвѣчающими назначенію) намеками. Больше всего декораціоннаго элемента въ трехъ первыхъ по возникновенію фрескахъ и въ особенности въ «Потопѣ», съ котораго онъ и началъ свою работу. Но и здѣсь едва ли можно говорить о «пейзажѣ» въ приложеніи къ двумъ скаламъ, торчащимъ изъ ровной поверхности наростающихъ водъ, и двумъ оголеннымъ деревьямъ, вокругъ которыхъ группируются послѣдніе остатки человѣчества.

Въ слѣдующей сценѣ «Грѣхопаденія» Микель Анджело долженъ былъ по самому требованію сюжета изобразить хотя бы одно изъ всѣхъ деревъ рая — Древо Познанія, а рядомъ съ другой стороны пустыню, по которой плетутся изгнанники. Но, представивъ то и другое въ предѣльномъ упрощеніи, онъ уже не счелъ нужнымъ прибавить ни единой украшающей черты. Въ «Сотвореніи Евы» райская растительность сводится къ одному обрубленному стволу, а въ послѣднихъ сценахъ вся пейзажная часть исчезаетъ вовсе, если не

---

мореплавателямъ далеко видъ отъ берега. Этотъ проектъ, неисполненіе котораго художникъ оплакивалъ всю жизнь, можетъ до извѣстной степени служить доказательствомъ его пренебреженія природой. На самомъ же дѣлѣ вызвать колоссальный «осмысленный» образъ изъ безформенныхъ массъ означаетъ другое — не знающую предѣла жажду титана въ размѣрахъ природы создавать человѣческое искусство. Это желаніе стало затѣмъ однимъ изъ двигателей мірового художественнаго творчества. Оно между прочимъ привело къ [illegible] садамъ виллы д'Эсте, Поджо, Боболи и Версаля.

Кромѣ этихъ произведеній, писанныхъ самимъ Микель Анджело, существуетъ еще цѣлый рядъ отдѣльныхъ картинъ, сочиненіе которыхъ приписывается ему, а исполненіе — его ученикамъ и подражателямъ. Къ нимъ относятся «Леда», «Христосъ въ Геѳсиманіи», «Сонъ жизни», «Распятіе», «Похищеніе Ганимеда» и др. Какъ разъ тѣ изъ нихъ, въ которыхъ фигуры помѣщены на «пустомъ» фонѣ, производятъ впечатлѣніе [illegible] достовѣрности, и наоборотъ, тамъ, гдѣ фонъ заполненъ пейзажемъ, тамъ сразу чувствуется, что копистомъ нарушено что-то существенное, создано что-то лишнее и вредящее главному впечатлѣнію.

[110] Начата роспись плафона капеллы была при Юліи II въ 1508 г. и окончена въ 1512 г.; фреска «Страшнаго суда», написанная во всю алтарную стѣну капеллы на томъ мѣстѣ, гдѣ находилось раньше [illegible] Перуджино, начата при Павлѣ III въ 1535 г. и окончена въ 1541 году.



считать кусочка земной поверхности, съ которой приподымается къ жизни исполинъ-Адамъ. Гдѣ цвѣты и произрастенія, рыбы, звѣри и птицы Дней Творенія? Одинъ лишь Духъ Божій витаетъ въ пустомъ пространствѣ и точно только затѣваетъ сооруженіе всей сложности міра.

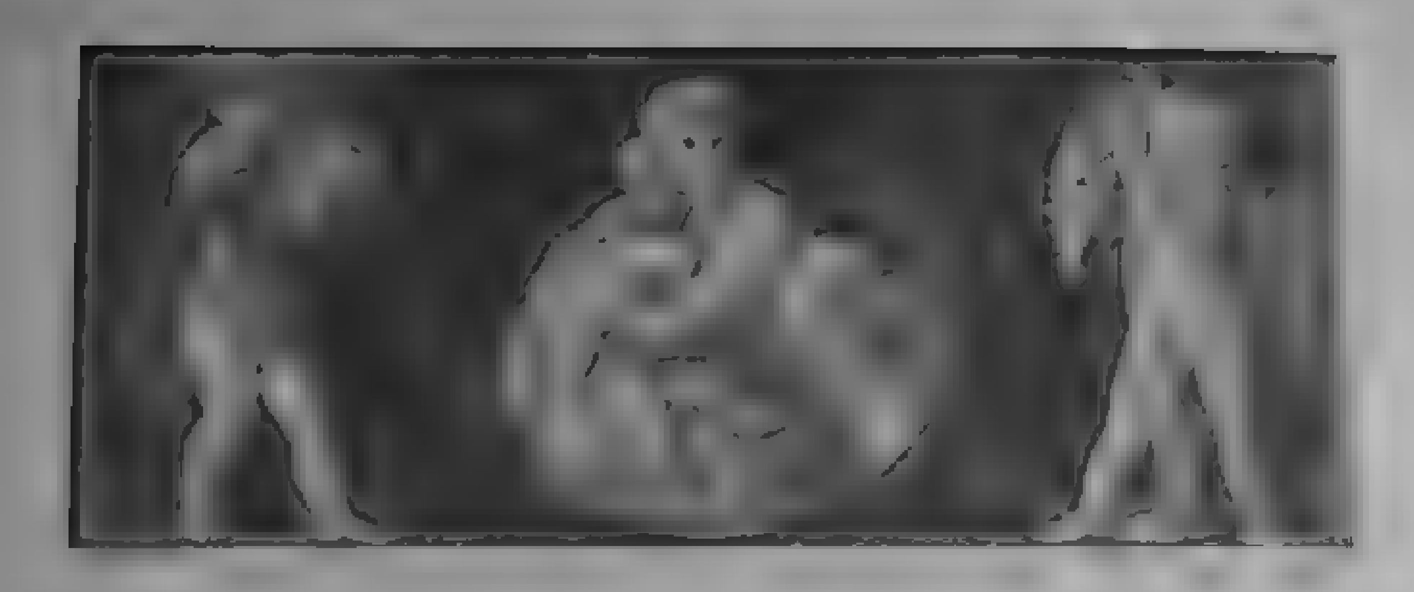
Въ изображеніяхъ «Страшнаго суда» существовала въ живописи традиція представлять міръ въ видѣ какой-то пустыни. Это отвѣчало словамъ Апокалипсиса, предрекавшимъ ужасающія бѣдствія, которыя должны постигнуть землю незадолго до конца временъ. Но все же художники изощрялись передать хотя бы то, что пощадили пламя, вихри и выступившія изъ береговъ моря. Другіе, болѣе наивные, представляли, какъ въ день Суда догорали подожженные города, какъ воды извергали утопленниковъ, а изъ трещинъ на земной поверхности выступали ожившіе мертвецы. Даже Лука Синьорелли, прямой предшественникъ и во многихъ отношеніяхъ «учитель» Микель Анджело, изобразилъ поверхность земли — небольшую площадь земной коры, сквозь которую пробиваются скелеты и на которой стоятъ уже одѣтые въ тѣло «подсудимые». Не признающій же компромиссовъ Буонарроти возвращается къ тому «игнорированію земли», которое можно встрѣтить лишь у византійцевъ. Изображенъ Судъ надъ землей, но отъ послѣдней видна лишь какая-то узкая полоса, гребнемъ торчащая у нижняго края картины, да и все небесное пространство почти сплошь заполнено фигурами. И все же ни одно изъ изображеній «Страшнаго суда» не даетъ такого впечатлѣнія свѣтопреставленія, гибели, постигающей всю матерію, какъ именно эта вселяющая леденящій ужасъ, вѣщая, свободная, какъ стихія, картина, присутствіе которой въ домѣ римскихъ папъ остается постоянной загадкой.

Вотъ еще что замѣчательно: если не знать этой особенности, что нѣтъ въ фрескахъ «Сикстинской» того, что мы называемъ пейзажемъ, нѣтъ «мѣста дѣйствія», то это отсутствіе не поразитъ зрителя. Оно во всякомъ случаѣ, не вредитъ впечатлѣнію. Плафонъ «Сикстинской» живетъ полной жизнью, и не скажешь, чтобы ему чего-либо «нехватало». Въ чемъ тайна этого «навожденія»? Почему мы, глядя на эти картины «сотворенія» и «конца», въ которыхъ изображены одни люди, тѣмъ не менѣе вѣримъ, что это, дѣйствительно, картины *сотворенія и конца всего міра*? Не въ томъ ли, что самое существенное въ искусствѣ — чувство жизни — здѣсь представлено въ такой полнотѣ, въ такомъ обиліи (хотя бы и однородныхъ) проявленій, что умъ не успѣваетъ даже при многолѣтнемъ изученіи этого памятника все охватить, все усвоить. Пейзажа, внѣшняго нечеловѣческаго міра, дѣйствительно, нѣтъ, но тѣмъ не менѣе *жизнью* охвачено все это сборище чудесныхъ титановъ, живой плотской жизнью, полной силъ и здоровья, полной божественнаго самоутвержденія, несмотря на всѣ грѣхи, горести и бѣдствія. Одна титаническая фигура Адама даетъ намъ то, чего не дадутъ панорамы самыхъ гордыхъ Альпъ. Одна трепетная Ева — то же, что восхитительная

идиллическая и пасторальная поэма. При взглядѣ на нее рисуются зелень и пастбища, стада бѣлыхъ овецъ, слышатся переливы пастушеской флейты.

Впрочемъ, нельзя останавливаться здѣсь на отдѣльныхъ явленіяхъ. Какъ влюбленный видитъ въ очертаніяхъ любимой всю природу — и нѣжное дыханіе Зефира, и румяныя чары, и зной солнца, и глубокое лазурное море, — такъ точно и потрясенный посѣтитель, для котораго смыслъ росписи Сикстинской открытъ, видитъ въ ней полноту явленій, поэзію, удовлетвореніе и предвѣчную мудрость. Здѣсь дѣйствительно ничего не забыто, и менѣе всего забыто чувство природы. Здѣсь лишь все исполнено геніемъ до той степени влюбленнымъ въ жизнь, въ святую плоть, до которой только и можетъ влюбляться геній, т. е. нѣчто не знающее [illegible] трепетности и мелочности заурядныхъ человѣческихъ чувствъ.





*Рафаэль. Милосердие (1507 г.). Ватиканская Пинакотека*

X



Сверхчеловѣческая мощь Микель Анджело неминуемо должна была оказать свое воздѣйствіе на все дальнѣйшее художественное творчество. Дѣйствительно, можно говорить объ искусствѣ до него и послѣ него. Онъ и представляетъ собою перевалъ Возрожденія, онъ грань, онъ настоящій Мессія, тогда какъ Леонардо лишь предтеча. Однако воспринять полностью искусство этого титана, пріобщиться къ нему, оказалось не по силамъ общей художественной культурѣ того времени. Мощь эта давила и порабощала, а отъ порабощенія къ полному омертвѣнію всего одинъ шагъ. Мы имѣли уже случай убѣдиться въ этомъ на печальномъ явленіи на рядѣ флорентійскихъ художниковъ. Если насъ что огорчаетъ въ живописи Флоренціи середины чинквеченто, такъ именно тотъ маньеризмъ, который получился благодаря подражанію ничѣмъ неподражаемому по самому своему существу творчеству Титана. Въ дальнѣйшемъ это подражаніе отразилось и на внѣшне-красивомъ, но еще болѣе холодномъ и безжизненномъ искусствѣ братьевъ Цуккари, Чезаре д'Арпино, Чиголи и всевозможныхъ эклектиковъ и академиковъ; оно же надломило нѣжное до хрупкости сентиментальное искусство нѣмцевъ, французовъ и нидерландцевъ. Микель Анджело представлялся непокоримымъ совершенствомъ, абсолютомъ, и относились къ нему какъ къ какому то Ѳомѣ Аквинскому всякой художественной схоластики. Но Провидѣнію, заботящемуся о стройности высшей жизни и искусства, было угодно не оставить [illegible]

[illegible] многоликомъ творчествѣ другого художника — Рафаэля Санціо, который до [illegible] Буонарроти на землѣ и создать образы [illegible]. Въ то же время Рафаэль [illegible] ту рѣзкость перелома, которая сказалась въ творчествѣ его старшаго собрата.

Мы сразу поймемъ всю глубину разницы между Микель Анджело, означавшимъ для того времени будущее, и Рафаэлемъ, означавшимъ [illegible], если мы взглянемъ на ихъ отношеніе къ міру, къ цѣломъ, къ природѣ, къ тому, что подразумѣваемъ подъ словомъ [illegible]. Въ однѣхъ фигурахъ Рафаэль не создалъ бы того, что опредѣляетъ [illegible] значеніе въ исторіи. Но и не фигурами, подобно Микель Анджело, [illegible] твореніе Рафаэля [illegible], напротивъ того, человѣческая фигура [illegible] части какой-то болѣе широкой цѣлостности [illegible], что Рафаэль [illegible].

Рафаэль не явился на свѣтъ, подобно Микель Анджело, сразу вооруженнымъ и готовымъ къ бою. Въ теченіи [illegible] ученикомъ, пытливо изучавшимъ [illegible] сильное, что ему попадалось на пути. Время [illegible], что новое и сильное зарождалось на каждомъ шагу [illegible]. Но ни въ какомъ случаѣ Рафаэля нельзя считать [illegible] изъ чужихъ матеріаловъ свой домъ. Онъ [illegible] чувствовалъ на то право, что это чужое въ [illegible] получало новую жизнь, становилось прекраснѣе [illegible]. Душа Рафаэля была чистая скрижаль, на которой сами собой [illegible] глубочайшія мысли того времени. Когда эта скрижаль оказалась [illegible] сверху до низу четкими и сіяющими письменами, дивный мастеръ, исполнивъ свою службу человѣчеству, ушелъ въ Невѣдомое.

Самое характерное для Рафаэля (быть можетъ, аналогичное съ нимъ явленіе представлялъ изъ себя древній Апеллесъ [illegible], но наша эра не знаетъ

---

[1] Изъ громадной литературы о Рафаэлѣ ограничимся только приведеніемъ самаго важнѣйшаго. На русскомъ языкѣ существуетъ [illegible] компилятивный трудъ А. Вышеславцева «Рафаэль», С.-Петербургъ, 1894 г. Изъ [illegible] Paris 1824 и 1834 [illegible] 1884 [illegible] Paris 1886 и 1900; [illegible] въ монографіяхъ [illegible] 1908 [illegible] Leipzig 1884 [illegible] «Aus florentiner Tagen», Berlin, 1902, H. Dollmayr «Raphaels Werkstatte» въ Jahrbuch des A. Kaiserhauses, Wien 1895.

[2] [illegible]

подобныхъ Рафаэлю художниковъ). Самое характерное — это именно то, что его творчество и самая его личность послужили какъ бы тріумфальнымъ памятникомъ всего искусства Возрожденія. Рафаэль представляетъ собой итогъ красоты своего времени, но итогъ живой — новый организмъ, получившійся изъ сліянія тысячи другихъ организмовъ, изъ которыхъ каждый остался жить своей жизнью.

Микель Анджело полубогъ, демонъ, верховное существо — несомнѣнно иного высшаго порядка, нежели остальное человѣчество. И пренебреженіе Микель Анджело природой носитъ чисто демоническій характеръ. Въ пустынѣ онъ болѣе сосредоточенно могъ помышлять о человѣкѣ и печься объ его судьбахъ. «Страшный судъ» былъ бы величайшей дерзостью, если бы онъ не былъ созданъ провидцемъ, если бы эта громада не содержала откровенія Духа, обитающаго пустыни «вышнихъ», сверхземныхъ сферъ, откуда открываются горизонты на дали безконечности. Рафаэль, напротивъ того, гражданинъ міра*, радостный сынъ земли, одинъ изъ тѣхъ, кто понималъ Микель Анджело, кто сподобился полностью его понять, но при этомъ онъ не переставалъ пребывать среди себѣ равныхъ, думать, наслаждаться и страдать вмѣстѣ съ ними, вдыхая теплый воздухъ милой земли, оплетенный сіяніемъ иллюзорныхъ отраженій, не столько одержимый желаніемъ проникнуть въ будущее, сколько вбирая въ себя радость всего настоящаго.

Въ исторіи живописи Рафаэль означаетъ въ одно и то же время и прекрасное упрощеніе, сведеніе всего къ существенному, стилизацію всего добытаго, и появленіе большей жизненности, большей органической цѣльности. Лучшія картины Средней Италіи до-рафаэлевскаго періода кажутся робкими, ребяческими, рѣзкими и зачастую бездушными. Въ частности фигуры имѣютъ мало связи съ «декораціями», [illegible] въ большинствѣ случаевъ отдѣльныя картины, поставленныя въ фонѣ для большей занятности или нарядности, для того чтобы показать знанія художника въ перспективной наукѣ или дать волю фантазіи, связанной, что касается фигуръ, предписаніями церковной иконографіи. У Рафаэля декорація и «пейзажъ» сливаются въ одно нераздѣльное цѣлое съ фигурами. Пейзажъ у него даже нѣчто въ родѣ фундамента, на которомъ онъ строитъ все сооруженіе композиціи, та канва, на которой онъ вышиваетъ свои узоры. Таинственными и крѣпкими нитями связана красота фона съ красотой фигуръ. Если не заняться этимъ спеціально, трудно даже себѣ представить, какую огромную роль

* Можно, до извѣстной степени, сказать, что Рафаэль былъ ученикомъ Микель Анджело (бывшаго старше его на 8 лѣтъ), хотя на самомъ дѣлѣ въ ученическихъ отношеніяхъ онъ къ нему не находился и едва ли общался съ нимъ до Рима и даже въ Римѣ. Достаточно сравнить внолнѣ еще перуджиновское [illegible] съ Мадонной-Альба, чтобы понять эволюцію въ творчествѣ Рафаэля и то, что этой эволюціей онъ цѣликомъ обязанъ именно впечатлѣніямъ, произведеннымъ на него еще до Рима [illegible] Сикстинской капеллы [illegible] какъ скульптурными, такъ и живописными [illegible] рить нечего, что многимъ Рафаэль обязанъ [illegible] Флоренціи въ [illegible] Бартоломео [illegible] ную декоративность онъ [illegible] изучая такихъ произведеній [illegible] Мазаччо въ галлереѣ Бранкаччи или картонъ Пизанской битвы.



*Рафаэль. Сонъ рыцаря (около 1[illegible] г.). Лондонъ.*

«пейзажъ» играетъ въ картинахъ Рафаэля. Стоитъ, однако, лучшія его вещи представить себѣ безъ «пейзажа», какъ вдругъ онѣ окажутся лишенными самой существенной прелести: ихъ мелодія останется безъ объясняющихъ и дополняющихъ гармоній.

Въ послѣдней особенности можно при извѣстной точкѣ зрѣнія видѣть и недостатокъ, слабость Рафаэля. Значитъ, образы его дѣйствующихъ лицъ не такъ уже значительны сами по себѣ, что нужна имъ «помощь сказочности». Въ этомъ онъ какъ будто является продолжателемъ «пустой» [illegible]

хологическомъ смыслѣ) искусства Синьелло, Гоццоли или Гирландайо. Однако [illegible] Рафаэля [illegible] быть художникомъ [illegible]. Если значеніе [illegible] фигуръ и ликовъ въ его картинахъ и меньшая, нежели въ произведеніяхъ Леонардо и Микель Анджело, то все же Рафаэль [illegible] передать огромную сложность переживаній, глубочайшія идеи и подлинное религіозное чувство — и это все посредствомъ комбинаціи [illegible] лицъ его драмъ съ декораціями. Онъ одинъ изъ тѣхъ драм[illegible] которыхъ были [illegible] для Шиллера или для Вагнера [illegible] сторона театра не безразлична и которые всегда имѣютъ [illegible] Gesammtkunstwerk'а.

---

Уже въ самыхъ раннихъ произведеніяхъ Рафаэля начинаетъ [illegible] вать та характерная черта его творчества, которую можно бы назвать уклономъ къ «постановочности» и въ то же время уже обнаруживается его громадный декоративный даръ. Онъ еще пользуется схемами Перуджино, которому вообще Рафаэль обязанъ своимъ первымъ развитіемъ [illegible]; онъ еще не видѣлъ отъ всей Италіи ничего другого, кромѣ «провинціи» своего родного Урбино, или Перуджіи, Чита ди Кастелло и Сіены; онъ еще не бывалъ во Флоренціи и едва ли имѣлъ представленіе о новѣйшихъ достиженіяхъ въ этой «лабораторіи новой красоты» иначе какъ по наслышкѣ, и уже онъ вкладываетъ нѣчто свѣжее, живое и своеобразно прекрасное въ заимствованныя устарѣлыя формулы, да и самыми формулами пользуется

---

10) Вопросъ о художественномъ воспитаніи Рафаэля все еще вполнѣ не выясненъ. Отца своего, Джованни Санти, Рафаэль потерялъ рано, одиннадцати лѣтъ. Однако, внѣ сомнѣнія, отъ этого образованнаго и даже, судя по сохранившейся (посвященной дѣяніямъ герцога Федериго) поэмѣ Санти, изысканно-образованнаго художника, Рафаэль могъ получить первое руководство въ рисованіи и первоначальныя свѣдѣнія о перспективѣ. Какъ разъ Джованни неоднократно говоритъ о послѣдней и выхваляетъ ее въ своей поэмѣ. Напротивъ того, отношенія юнаго Рафаэля къ Тимотео Вити [illegible] основывающіяся на чертахъ сходства въ искусствѣ обоихъ художниковъ и на томъ, что Вити съ 1495 г. жилъ въ Урбино. Скорѣе всего, что юный художникъ могъ сильно подвинуться въ искусствѣ, изучая [illegible], собранныя герцогомъ Урбинскимъ въ [illegible] благодаря положенію придворнаго художника, которое занималъ его отецъ. Возможно, что послѣ смерти [illegible] въ 1494 г., Рафаэль поступилъ къ [illegible] мастеру, помощнику Джованни Санти [illegible] де Ивана ди Мелето, но [illegible] чѣмъ онъ именно обязанъ этому художнику, при которомъ онъ состоялъ одно время въ [illegible] сотрудникомъ — нельзя, такъ какъ достовѣрныхъ произведеній Мелето не сохранилось. [illegible] къ Перуджино [illegible] Рафаэль [illegible] не раньше 1499 г. [illegible] того какъ Перуджино [illegible] ствованій, поселился здѣсь на два года для росписи такъ называемаго «Cambio». — Спеціально вопросомъ о художественномъ воспитаніи Рафаэля занимались: Morelli-Lermolieff, «Galerien zu Berlin...»; [illegible]. Джованни Санти мы здѣсь не считаемъ нужнымъ посвятить отдѣльное обсужденіе въ виду незначительнаго въ художественномъ отношеніи интереса, представляемаго его произведеніями (см. Passavant op. cit., Pungileoni «Elogio storico di G. Santi», Urbino, 1822 и A. Schmarsow «G. S. der Vater Raphaels», Berlin, 1887). Укажемъ только, что Санти, судя по его поэмѣ, благоговѣлъ передъ Мантеньей и былъ друженъ съ Мелоццо. Вотъ откуда идутъ перспективныя познанія, которыя въ сновахъ основахъ онъ успѣлъ передать своему сыну. Кромѣ того, необходимо отмѣтить, что ему были извѣстны и Перуджино и Леонардо. Обоихъ Джованни называетъ божественными:

«Due giovin par d'etate e par d'amori
Leonardo da Vinci e'l Perusino,
[illegible]»

11) Слышать онъ могъ уже о великомъ движеніи флорентійскаго ренессанса отъ своего отца, который былъ прекрасно освѣдомленъ о состояніи искусства во всей Италіи. Разсказы отца могли запасть въ душу отрока [illegible] оказаться [illegible] для всего развитія [illegible] художника.



такъ свободно, такъ просто и естественно, точно онѣ были бы его собственнымъ открытіемъ.

Въ то же время обнаруживается въ Рафаэлѣ присущій ему дуалистическій характеръ такого-то живого и вдохновеннаго эклектизма. Съ удивительной непосредственностью соединяетъ онъ въ милой, совершенно еще ребяческой картинѣ Лондонской галлереи «Сонъ рыцаря» (или «Virtus et Voluptas») элементы умбрійскаго и нидерландскаго пейзажа.[16] Соединеніе умбрійскихъ элементовъ съ болонскими сказывается въ луврскомъ «Св. Георгіи», подражаніе нидерландцамъ (скорѣе всего Босху) — въ луврскомъ «Св. Михаилѣ».[17] Очень скоро послѣ этого создается такое чудо цѣломудренной красоты, какъ эрмитажная «Мадонна Конестабиле делла Стаффа» (1502 г.?), въ которой построенная согласно формулѣ Перуджино композиція пріобрѣтаетъ неожиданную силу, изъ изящной становится торжественной. Особенно интересно отмѣтить, какъ ожили пейзажные мотивы Перуджино — его голыя горы и нѣжныя деревца. Каждому изъ нихъ дана, несмотря на крошечный размѣръ картины, болѣе видная и, такъ сказать, болѣе активная роль, а эффектъ широкой полноводной рѣки въ соединеніи со снѣжными вершинами вдали придалъ образу чудесное весеннее настроеніе.

Въ общемъ Рафаэль ступаетъ на первыхъ порахъ осторожно, но иногда онъ и тогда уже позволяетъ себѣ довольно значительныя смѣлости. Такъ позади трехъ очаровательныхъ «Грацій» (Шантильи)[18] совершенно неожиданно для ученика Перуджино разстилается пустынный пейзажъ, опредѣленно грандіознаго характера, отличающійся однако отъ аналогичныхъ мотивовъ Микель Анджело большей мягкостью контуровъ, а также своей глубиной (далекихъ пейзажей у Микель Анджело, вѣдь, вовсе не найти). Эта маленькая картина какъ бы уже предвѣщаетъ тотъ «пустой міръ» и образъ «Спасителя» фра Бартоломео, о которомъ мы говорили и который написанъ десять лѣтъ спустя. Но только сообразно съ сюжетомъ — пустынность въ картинѣ Рафаэля не мрачнаго характера, но, напротивъ того, полна какой-то неизъяснимой ласки.

Рядъ раннихъ произведеній Рафаэля, относительно которыхъ извѣстно, когда они написаны, могутъ служить вѣхами его развитія. Сюда относится образъ «Распятія» изъ Чита ди Кастелло (нынѣ собраніе Монда), оконченный

---

[16] Нидерландскія картины и миніатюры Рафаэль могъ видѣть въ большомъ обиліи въ коллекціяхъ урбинскихъ герцоговъ. Впрочемъ, въ это время, т. е. около 1500 г., нидерландское или, вѣрнѣе, «германское» искусство проникаетъ въ Италію широкимъ потокомъ, благодаря распространенію гравюры и иллюстрированныхъ книгъ.

[17] Изображенныя здѣсь чудовища — новость въ итальянскомъ искусствѣ — есть несомнѣнное порожденіе «нѣмецкихъ» вліяній, въ частности гравюръ Шонгауера. Вспомнимъ, что даже юный Микель Анджело увлекался этими гравюрами. Нужно, впрочемъ, сказать, что, пользуясь «нѣмецкими» мотивами, Рафаэль пытался здѣсь иллюстрировать видѣнія великаго отечественнаго поэта Данте: «Адъ», пѣсни XXII, XXIII и XXIV.

[18] Споры о времени происхожденія какъ этихъ, такъ и всѣхъ названныхъ картинъ не закончены. Всѣ согласны, во всякомъ случаѣ, съ тѣмъ, что онѣ писаны до «Sposalizio», — иначе говоря, до 1504 г. Мотивъ трехъ обнявшихся нагихъ женщинъ Рафаэль не долженъ былъ непремѣнно заимствовать съ извѣстной группы «Грацій», стоявшей уже тогда въ библіотекѣ Сіенскаго собора. Онъ могъ встрѣтить ту же пластическую идею и въ какой-либо античной камеѣ.



въ 1503 году — «Коронованіе Богородицы» [illegible] Первая изъ нихъ картинъ составлена цѣликомъ изъ перуджиновскихъ мотивовъ [illegible] во второй нѣтъ ничего своеобразнаго, только [illegible] замѣтно [illegible] въ [illegible] заимствованныхъ схемъ Перуджино Рафаэль [illegible] Въ картинѣ «Успенія и коронованія Богородицы», которую Рафаэль написалъ для церкви францисканцевъ въ Перуджіи (нынѣ въ Ватиканѣ), онъ, несмотря на продолжающуюся близость къ Перуджино, обнаруживаетъ уже большую самостоятельность и на [illegible] отъ условныхъ схемъ указываетъ хотя бы одинъ поворотъ въ сторону саркофага, хранившаго тѣло Маріи; эта деталь придаетъ симметричной композиціи значительное оживленіе. Въ прелестныхъ архитектурныхъ декораціяхъ, въ которыхъ Рафаэль изображаетъ въ предѣлѣ того же образа «Благовѣщеніе», «Поклоненіе волхвовъ» и «Представленіе во храмъ», онъ придаетъ перуджиновскимъ мотивамъ особую легкость и грацію. Лишь нѣкоторыя несообразности въ деталяхъ конструкціи выдаютъ, одновременно съ желаніемъ Рафаэля сочинить что-то новое, и нѣкоторую неопытность юнаго мастера.

Первымъ совершеннымъ произведеніемъ Рафаэля можно считать чарующее «Sposalizio» («Бракосочетаніе Іосифа и Маріи»), написанное для Санъ Франческо въ Чита ди Кастелло. И здѣсь онъ еще выдаетъ свою зависимость отъ Перуджино [11], однако, формулы «послѣдняго примитива» пріобрѣтаютъ неожиданно въ произведеніяхъ его ученика новую полноту и мягкость и утрачиваютъ всякіе слѣды «готической» скованности. Въ смыслѣ ритма линій и сплетенія ихъ нельзя идти дальше, оставаясь въ томъ же стилѣ кватроченто. Юность же Рафаэля (ему было всего двадцать одинъ годъ, когда онъ помѣстилъ свою подпись на этой картинѣ [12]) какую-то черту ученичества можно усмотрѣть въ отсутствіи драматичности, въ «тишинѣ» общаго впечатлѣнія, а также въ той нарочитости, съ которой всѣ [illegible] на «скромность».

Совершенно не приложимъ терминъ «ученическій» къ декораціи, составляющей фонъ этой картины за фигурами, ставшими плотной группой на первомъ планѣ. Именно эта декорація — не только фонъ, но и какъ бы самая основа всей композиціи. Попробуйте отнять этотъ Іерусалимскій храмъ и замѣнить его неопредѣленной пейзажной схемой или просто небомъ, и картина потеряетъ девять десятыхъ своей прелести. Незрѣлость Рафаэля сказалась и здѣсь лишь въ томъ, что храмъ онъ отставилъ слишкомъ далеко отъ дѣйствія, что онъ его не сдѣлалъ «участникомъ» въ происшествіи. Рафаэль

[11] При желаніи можно усмотрѣть [illegible] въ нѣкоторыхъ головахъ «Sposalizio» — однако, развѣ претитъ вообще подобный анализъ, согласно которому всякое новое произведеніе есть лишь сумма предшествующихъ. Нужно думать, что кое-что [illegible] Рафаэль цѣликомъ или хотя бы просто духу времени.

[12] «Raphael Urbinas MDIIII» стоитъ [illegible] золотыми буквами надъ средней аркой храма. Одна эта подпись на этомъ мѣстѣ характеризуетъ сознаніе собственнаго достоинства въ мастерѣ, который только что еще начиналъ свою карьеру.

еще не вступилъ тогда на новый путь и не отказался отъ формулъ своего учителя [19]. Однако, то, какъ переработалъ онъ эти формулы, какъ онъ ихъ усовершенствовалъ, показываетъ принадлежность мастера къ эпохѣ полной художественной зрѣлости.

Въ прекрасной фрескѣ Перуджино есть все же что-то незаконченное. И фигуры, и самый храмъ теряются въ пространствѣ, есть много лишняго, напримѣръ, обѣ арки въ фонѣ. Напротивъ того, въ картинѣ Рафаэля все сведено къ необходимому минимуму, къ золотой мѣрѣ. Нѣтъ такой подробности, которая не производила бы впечатлѣнія какой-то художественной необходимости, не отвѣчала бы какимъ-то требованіямъ логики, [illegible] законамъ дивной гармоніи. Особенно хороша самая архитектурная мысль этого шестнадцатиграннаго зданія, опоясаннаго граціозной, какъ дѣвичій хороводъ, колоннадой и увѣнчаннаго величавымъ куполомъ, озирающимъ своими квадратными окнами всѣ стороны горизонта. Два года до того землякъ Рафаэля (а по преданію и родственникъ его), [illegible] архитектуры урбинецъ Браманте построилъ въ Римѣ свой [illegible] круглый храмикъ при монастырѣ S. Pietro in Montorio — [illegible] Возрожденія. Слыхалъ ли Рафаэль объ этомъ чудѣ новаго зодчества [illegible] самостоятельно дошелъ до своего чуда [illegible] характеръ обоихъ зданій, построеннаго въ дѣйствительности и [illegible] на картинѣ, различны: Tempietto болѣе строгъ и мужественъ, [illegible] въ «Sposalizio» болѣе граціозенъ и женственъ. Но родство [illegible] архитектурами все же очевидно, и это родство можно [illegible] духомъ времени, общимъ исканіемъ совершенства, полноты и стройности [20].

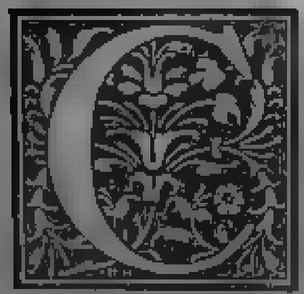


[19] Рафаэль не былъ еще тогда въ Римѣ, но онъ могъ знать композицію «Передачи ключей» Перуджино по его рисункамъ, которые Пьетро хранилъ очень тщательно и изъ которыхъ онъ любилъ самъ заимствовать не разъ уже использованные мотивы, казавшіеся ему особенно удачными. Гипотеза зависимости миланскаго [illegible] отъ картины на тотъ же сюжетъ, считавшейся произведеніемъ Перуджино и хранящейся въ музеѣ Caen (Пассаванъ предполагаетъ даже, что [illegible] заказчиковъ была, чтобы Рафаэль повторилъ въ общихъ чертахъ произведеніе своего учителя) не встрѣчаетъ за послѣднее время признанія. Очень поколеблена самая увѣренность въ томъ, что картину въ Caen дѣйствительно исполнилъ Пьетро Ваннучи по заказу въ апрѣлѣ 1499 г. — для собора въ Перуджіи. Извѣстно только, что еще въ 1500 г. картина не была начата. Беренсонъ высказываетъ мнѣніе, что картина въ Caen была написана Спаньей въ подражаніе Рафаэлю (см. статью въ «Gazette des Beaux Arts» 1896 г.).

[20] Вдохновлявшимъ [illegible] школѣ Рафаэля въ искусствѣ архитектуры, безъ сомнѣнія, слѣдуетъ считать герцогскій замокъ въ Урбино, одно изъ самыхъ геніальныхъ созданій середины кватроченто, дѣлающее честь своему строителю, Лауранѣ, и являющееся однимъ изъ самыхъ передовыхъ памятниковъ Возрожденія. Черты [illegible] вкуса Лаураны встрѣчаются и у Пьеро деи Франчески, и у Франческо ди Джорджо, и у самого Перуджино. Вообще, если чѣмъ связанъ Рафаэль съ родиной, такъ это пониманіемъ архитектурной красоты и [illegible] значеніемъ перспективы, [illegible] которой былъ его отецъ и которая сказывается уже въ самыхъ раннихъ произведеніяхъ мастера. Рафаэль, какъ утверждаетъ Вазари, [illegible] Бартоломео (бывшему старше его на много лѣтъ) [illegible] трактатовъ [illegible] Пьеро деи Франчески.

Рафаэль. [illegible] изъ картины „Мадонна Каниджіани“ около 1507 г., Старая Пинакотека въ Мюнхенѣ

## XI



ОГЛАСНО Вазари, Рафаэль одно время поселился въ Сіенѣ и помогалъ тамъ своему другу Пинтуриккіо расписывать фресками библіотеку Пикколомини при соборѣ. Въ подтвержденіе этого указываютъ на противорѣчащее общему „ребяческому“ стилю Пинтуриккіо совершенство нѣкоторыхъ архитектурныхъ подробностей (напримѣръ лоджіи, служащей фономъ въ композиціи «Коронованіе поэта Энея Сильвіо») а также на нѣсколько сохранившихся рисунковъ рафаэлевскаго стиля, сдѣланныхъ несомнѣнно для тѣхъ же фресокъ, которыми впрочемъ Пинтуриккіо не сумѣлъ вполнѣ воспользоваться. Однако, иныхъ документальныхъ доказательствъ пребыванія Рафаэля въ Сіенѣ нѣтъ и возможно, что онъ ра-



*Рафаэль. Святая Екатерина (фрагментъ). Національная галлерея. Лондонъ*

сунки и детали на фрескахъ принадлежатъ какому-нибудь сіенскому художнику, помогавшему предпріимчивому Пинтуриккіо, напримѣръ Перуцци.[2]

Какъ бы то ни было, но уже въ 1505 году (или въ концѣ 1504 г.) Рафаэль во Флоренціи, куда онъ, несомнѣнно, стремился въ продолженіе многихъ лѣтъ и куда онъ теперь явился, заручившись рекомендательнымъ письмомъ сестры своего герцога, Джованны делла Ровере, къ гонфалоньеру Содерини.[3]

Школьные годы Рафаэля кончились, начались университетскіе. Уже не издали слѣдилъ онъ теперь за движеніемъ времени, не изъ вторыхъ рукъ получалъ онъ новую художественную образованность, а былъ въ томъ самомъ

---

²) См. [illegible] стр. 22 и книгу Пассаванта [illegible] — Самое пребываніе Рафаэля въ Сіенѣ трудно согласовать [illegible] хронологически. Въ началѣ 1505 г. онъ уже во Флоренціи, между тѣмъ какъ разъ между 1504 и 1505 г.г. произошелъ перерывъ въ работахъ Пинтуриккіо надъ фресками Либреріи.

³) Письмо помѣчено 1 октября 1504 г. Текстъ письма въ книгѣ Пассаванта, французское изданіе, I, стр. 495.

[illegible] въ которомъ за [illegible] болѣе [illegible] [illegible] итальянскимъ искусствомъ, въ которомъ онъ могъ [illegible] [illegible] стали [illegible] красоты — и это должно было [illegible] Ра-фаэлю его собственное исканіе.

Не говоря уже о болѣе старыхъ художникахъ (какъ разъ тогда [illegible] Мазаччо привлекали къ себѣ толпы художественной молодежи [illegible]), во Флоренціи происходила на глазахъ у всѣхъ дивная метаморфоза послѣдней средневѣковья въ «золотой вѣкъ» весенней скованности въ [illegible] пышность. Только что былъ изваянъ «Давидъ» Микель Анжело, только что фра Бартоломео вернулся къ живописи, какъ разъ въ 1505 году создавались для синьоріи (по замыслу того же Содерини) картоны Буонарроти и Винчи и послѣднимъ начатъ портретъ красавицы Моны Лизы Джоконды. Политически время это было мало отраднымъ. Флоренцію раздирала и [illegible] картинная борьба, угнетали вторженія непріятелей и общее духовное настроеніе не успѣло еще «опомниться» послѣ гибели Савонаролы. Но нимутясь данный всѣмъ предшествовавшимъ вѣкомъ продолжалъ еще [illegible] ваться въ творчествѣ лучшихъ сыновъ Флоренціи. Имъ, впрочемъ, [illegible] оставалось прославлять свою родину: свои лучшія произведенія имъ суждено было создать въ иномъ центрѣ, въ иной средѣ. Рафаэль прибылъ во Флоренцію въ тотъ самый моментъ, когда «еще не было поздно» и [illegible] въ сборѣ».

Сначала пріѣзжій юноша точно только присматривается, примѣряясь, не рѣшаясь сразу послѣдовать за самыми «страшными», за самыми великими. Въ цѣломъ рядѣ картинъ Рафаэля, написанныхъ въ первую половину пребыванія его во Флоренціи (онъ прожилъ здѣсь съ 1505 по 1508 годъ, нѣсколько разъ отлучаясь на короткіе сроки въ Урбино, въ Перуджію), онъ скорѣе примыкаетъ къ устарѣлому творчеству Пьеро ди Козимо и Лоренцо ди Креди, вмѣсто того, чтобы идти сейчасъ же вслѣдъ за создателями «Пизанской битвы» и «Джоконды»[26]. Не освободился онъ сразу и отъ вліянія Перуджино. Но и эти годы не пропадаютъ даромъ для него. Онъ употребляетъ ихъ на болѣе усердное изученіе техники и особенно на развитіе колорита, подпадая при этомъ подъ облагораживающее вліяніе фра Бартоломео, съ которымъ онъ подружился и которому, взамѣнъ того, преподалъ тонкости перспективы[27].

[25] Вазари указываетъ нѣсколько разъ на изученіе молодежью произведеній Мазаччо, и, въ частности, онъ говоритъ то же самое и о Рафаэлѣ: «Этотъ выдающійся живописецъ изучалъ во Флоренціи старинныя работы Мазаччо».

[26] Нѣкоторое сходство между портретомъ Маддалены Дони (и особенно эскиза къ нему) и Джокондой говоритъ за то, что тогда Рафаэль еще не былъ въ силахъ съ успѣхомъ подражать Леонардо. Сходство это часто внѣшнее, такъ сказать, «молодого» оттѣнка. Впрочемъ, авторство Рафаэля относительно этого портрета далеко не установлено.

[27] Это увѣреніе Вазари въ томъ, что Рафаэль училъ перспективѣ фра Бартоломео, который къ тому времени былъ уже совершенно [illegible] художникомъ, звучитъ довольно фальшиво. [illegible] другой стороны, не [illegible] [illegible] Рафаэль былъ [illegible] [illegible] [illegible] стомъ своего времени.



*Рафаэль. „Мадонна им Грюнен". Вѣнскій музей*

Особенно плодотворными флорентійскіе годы для Рафаэля были смыслѣ решенія самаго трудного — задачи [illegible]. Попытки его въ этомъ направленіи сказываются раньше всего въ группахъ [illegible] онъ, слѣдуя примѣрамъ Синьорелли и Микель Анджело, ставитъ себѣ чисто формальныя задачи, которыя и разрѣшаетъ съ [illegible] послѣдовательностью и упорствомъ[128]. Предѣльнаго совершенства въ этомъ смыслѣ онъ достигаетъ въ эрмитажной «Мадоннѣ Альба», въ «Мадоннѣ Канигіани» (обѣ 1507 г.?) и въ маленькой «Мадридской Мадоннѣ». Въ этихъ картинахъ все живетъ уже той порывистой свободой, той мощной увѣренностью въ себѣ [illegible], которая является какъ бы самымъ основнымъ свойствомъ ренессанса. Формальное совершенство, теперь достигнутое, всѣ затрудненія преодолѣны Рафаэлемъ, недавнимъ «ученикомъ» и провинціаломъ, и это достается ему не въ связи съ той душевной драмой, которая придаетъ искусству фра Бартоломео «клерикальную» скуку, а Микель Анджело трагическій ужасъ. Рафаэль достигъ вершины съ улыбкой на устахъ, довольный, довѣрчивый, полный еще непочатыхъ и лишь воспитанныхъ силъ.

Въ чередованіи съ цѣлымъ рядомъ картинъ, въ которыхъ [illegible] ритма равновѣсія выразились съ особой ясностью, Рафаэль написалъ во Флоренціи и нѣсколько картинъ менѣе затѣйливыхъ въ формальномъ смыслѣ. Но опять таки не святостью хороши эти Мадонны «Темпи», «Granduca», «Ansidei», «Cardellino», «La [illegible]», обѣ Мадонны «Cowper», «La belle Jardinière» (1507 г.), «Esterhazy», «Мадридская», «Бриджевотеръ», «Колонна», «Madonna del Baldacchino» (взятая имъ въ неоконченномъ видѣ въ Римъ), не духовной красотой, а своей граціей, своей ритмической прелестью. Все это не церковные образа, но чарующіе «живописные сонеты», въ которыхъ благочестивый духъ является скорѣе какимъ-то «культурнымъ пережиткомъ», а не выраженіемъ личнаго молитвеннаго настроенія художника. Позже и Рафаэль долженъ былъ глубже познать жизнь, всю ея сложность и красоту ея противорѣчій. Въ это время и его религіозныя композиціи получили мощную одухотворенность. Въ созданіи же этихъ флорентинскихъ картинъ онъ лишь познаетъ законы своего художества, однако, не только законы техники и ремесла, но и законы болѣе неуловимаго порядка: идеальной мѣры, ритма.

Пейзажи на флорентинскихъ картинахъ означаютъ также постепенное приближеніе мастера къ совершенству. Но по нимъ прослѣдить это совер-

128 Эти успѣхи легче всего прослѣдить на [illegible] картинахъ мастера, въ которыхъ композиціонная задача ставится въ особенно [illegible] «Мадонна [illegible]» (Берлинскій музей, 1505 г.) [illegible] съ невѣроятной остротой [illegible] старомодна [illegible] фигурами [illegible], а въ этой картинѣ есть что-то схематическое, застылое, наивное: «Мадонна съ пальмой» (1507 г.?), имитирующая въ нѣкоторыхъ частяхъ Креди, въ другихъ — фра Бартоломео [illegible] пальма при этомъ отодвинута въ сторону [illegible] въ предѣлѣ «Положеніе во гробъ» (1507 г.) [illegible] Микель Анджело, а «Мадонна Альба» (1508 г.) представляетъ [illegible] простое рѣшеніе все той же задачи.



*Рафаэль. — Мадонна подъ балдахиномъ. — Во дворцѣ Питти во Флоренціи.*

[illegible] Онъ [illegible] достаточно замѣтенъ [illegible] пройденномъ пути.

Н[illegible] въ [illegible] Рафаэля не отличаются даже отъ общаго стиля времени [illegible] съ [illegible] [illegible] И дѣйствительно въ нихъ много умбрійскаго и [illegible] тателя и Мадоннѣ Террановы (1505 г. — нынѣ въ Берлинѣ) Рафаэль [illegible] [illegible] подражаетъ нѣмецкому пейзажу брюггской школы и [illegible] [illegible] съ Пьеро ди Козимо. Въ Мадоннѣ Канигіани мы видимъ [illegible] пирамиды, составленной изъ фигуръ Святого Семейства [illegible] [illegible] совершенно въ духѣ нѣмцевъ, а въ пейзажѣ [illegible] (Лувръ) виднѣется башня, напоминающая [illegible] Антверпенскаго [illegible] Отъ умбрійскихъ мотивовъ въ пейзажѣ Рафаэль не отрѣшился [illegible] своей первой монументальной работѣ въ [illegible] Ватикана [illegible] Однако эта зависимость отъ умбрійской и [illegible] живописи не [illegible] шала Рафаэлю какъ разъ за этотъ же періодъ сдѣлать [illegible] сны [illegible] изученія дѣйствительности и даже, напротивъ [illegible] что примѣръ нидерландцевъ и нѣмцевъ натолкнулъ [illegible] ника на болѣе непосредственное отношеніе къ природѣ.

При внимательномъ изученіи пейзажей флорентійскихъ [illegible] Рафаэля именно убѣждаешься въ томъ, что онъ уже тогда вступилъ на путь [illegible] вляющаго реализма: въ нихъ ему удалось передать [illegible] тишины, воздуха и простора. Въ фигурахъ этихъ картинъ онъ [illegible] сколько условенъ, и въ нихъ чисто формальная сторона беретъ [illegible] духовной. Въ пейзажахъ же Рафаэль достигаетъ впечатлѣнія [illegible] средственности и живой правды.

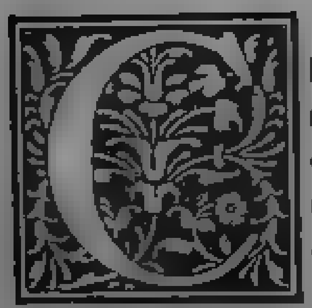
Особенно прекрасны фоны въ Мадоннѣ [illegible] (Вѣнскій музей), въ эрмитажномъ Св. Георгіи, въ маленькой Мадоннѣ Коупера, въ Мадоннѣ [illegible] (Уффиціи, Флоренція), въ Мадоннѣ-Канигіани, въ «Положеніи во гробъ» (галлерея Боргезе въ Римѣ, 1507 года) и въ [illegible] Св. Екатерины (Лондонъ). Пейзажъ первой изъ этихъ картинъ какъ [illegible] воспроизводитъ мѣстность где-то около Тразименскаго озера. [illegible] вѣрно передана сырая атмосфера испаренія, вкрадчиво укутывающая городокъ на берегу, рѣдкія деревца и дальнія горы. Въ Св. Георгіи [illegible] немъ того непосредственнымъ впечатлѣніемъ какихъ-либо картинъ Мемлинга [illegible] прелести [illegible] мотивъ трепещущей рощи вправо и холмѣ. Въ Мадоннѣ лорда Коупера мы видимъ справа на пригоркѣ ренессансную [illegible] несомнѣнно писанную съ натуры. Въ Мадоннѣ [illegible] [illegible] день простой пейзажный мотивъ съ мостомъ и дальними горами [illegible] вода и нѣсколько условныхъ перуджинесскихъ деревцевъ. Въ [illegible]




PLANCIUS

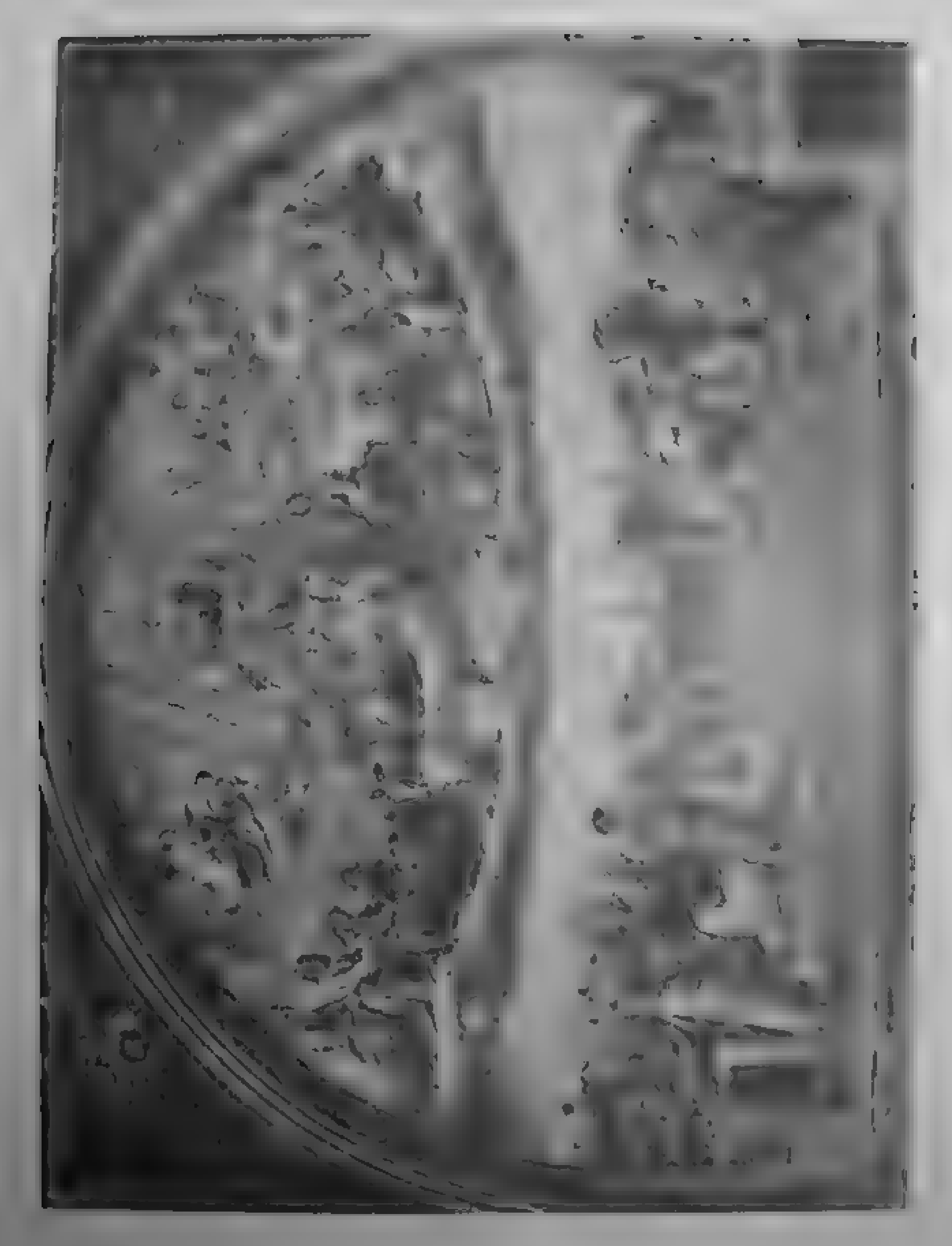
*Рафаэль. Аѳинская школа. Ватиканъ*

## XII.



Съ 1508 года начинается третья стадія въ жизни Рафаэля. Подготовительная пора въ его дѣятельности приходитъ къ концу, и онъ вступаетъ на ту мировую арену, на которой онъ былъ предназначенъ развернуть все богатство своихъ замысловъ и все совершенство своего мастерства. На этой аренѣ Рафаэль постигаетъ также и гнетъ безмѣрнаго успѣха, переживаетъ свою трагедію лучезарнаго, но чрезмѣрно быстраго сгоранія.

Землякъ (а по другимъ свѣдѣніямъ — и родственникъ) Рафаэля, знаменитый архитекторъ Браманте, которому папа Юлій II поручилъ построеніе величайшаго христіанскаго храма въ мірѣ — собора св. Петра, выписываетъ Рафаэля изъ Флоренціи къ себѣ въ Римъ и представляетъ его



свят[illegible] отцу. [illegible] мастера, отличавшиеся [illegible] выраженностью и индивидуальностью [illegible] [illegible] живописныхъ работъ въ [illegible] въ [illegible] орнаментахъ [illegible] станцахъ [illegible] въ этомъ циклѣ («Соборъ святыхъ и отцовъ церкви» [illegible]) [illegible] Рафаэля въ понимании совершенно [illegible] даже [illegible] значение [illegible] Микель Анджело, занятого плафономъ Сикстинской, и [illegible] культура Возрожденія [illegible] собственное отраженіе въ творчествѣ художественнаго [illegible] наступаетъ счастливѣйшая эпоха для искусства христіанской [illegible], длившаяся однако всего лѣтъ десять-двѣнадцать.

Изъ ласковаго, чувствительнаго юноши-умбрійца Рафаэль во Флоренціи успѣлъ превратиться въ великолѣпнаго мастера. Теперь, подъ руководствомъ геніальнѣйшаго архитектора своего времени, подъ впечатлѣніемъ открытыхъ въ обиліи античныхъ фресокъ и скульптуръ [133], но въ особенности подъ непрестаннымъ впечатлѣніемъ отъ самого Рима, отъ его развалинъ, въ восхищеніи отъ воспоминаній о быломъ и отъ современной жизни — жизни, окружившей грандіозную фигуру кесаря-папы Юлія II, — художникъ въ нѣсколько мѣсяцевъ мужаетъ, и искусство его озаряется всеохватывающей поэзіей и такимъ утвержденіемъ и благословеніемъ жизни, что рядомъ съ этой его радостью, съ этой «улыбкой Божества», все остальное и даже самое геніальное начинаетъ казаться скорбнымъ и тусклымъ. Рафаэль — олицетвореніе Возрожденія. Исчезни все и останься лишь его творенія, — оно будетъ говорить о томъ времени неослабно восхищающія слова [134].

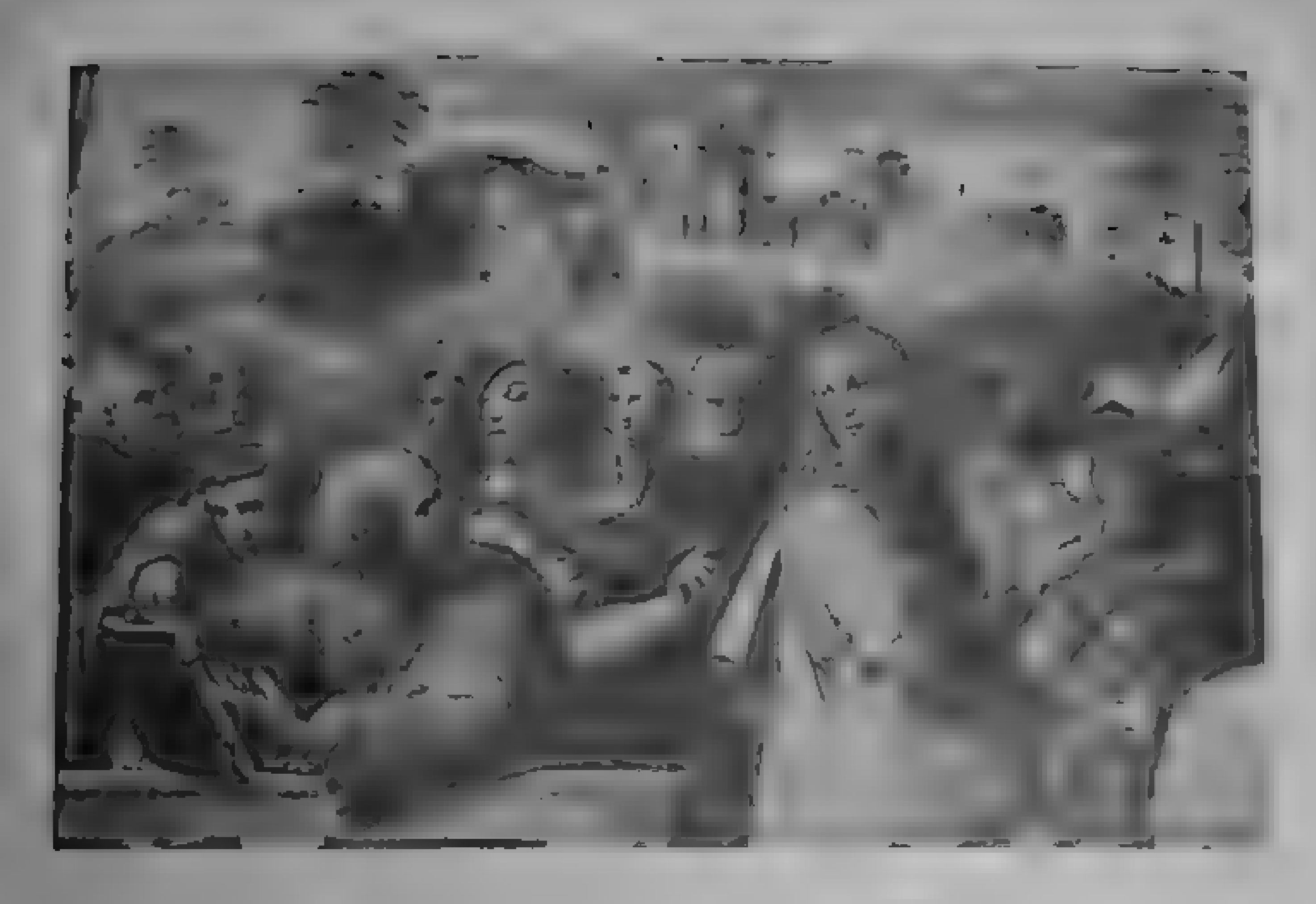
Рафаэль не отвергалъ чего-либо. Онъ все принялъ, все освятилъ. Онъ не подобенъ проповѣднику, оттѣняющему истину, дѣлающему ее нарочно односторонней, дабы слушатели усвоили ее полнѣе, тверже и глубже. Вниманіе Рафаэля обращено на все мірозданіе; глазъ его все «ласкаетъ», художество его все восхваляетъ; онъ все найденное въ эти благодатные [illegible]

[131] Рафаэль взялъ съ собою изъ Флоренціи неоконченный образъ «Мадонны подъ балдахиномъ» — картину, исполненную уже въ характерѣ [illegible] и ренессанса. Кромѣ того, онъ могъ показать папѣ и свои рисунки, проекты, эскизы.

[132] Часть стѣнъ и потолковъ этихъ комнатъ уже была расписана Перуджино, Пьеро деи Франчески, Брамантино, Перуцци, но по волѣ папы вся эта декорировка должна была уступить мѣсто Рафаэлю. Послѣдній сохранилъ лишь плафонъ Перуджино въ «Станца дель Инчендіо» и нѣкоторыя детали на плафонахъ другихъ залъ. [illegible] однако, можно замѣтить, что въ [illegible] сюжетахъ плафона «Станцы Геліодора» мы имѣемъ остатки живописи Перуцци, а не произведеніе Рафаэля. [illegible] если бы сохранились копіи, которыя позаботился сдѣлать Рафаэль съ обреченныхъ на гибель произведеній своихъ предшественниковъ. Къ сожалѣнію, однако, эти копіи до сихъ поръ считаются утраченными.

[133] Въ 1506 году, 17 января, былъ, между прочимъ, найденъ «Лаокоонъ», пришедшійся такъ «кстати» по вкусамъ времени и оказавшій прямо рѣшительное вліяніе на все развитіе формъ Возрожденія, на ихъ переходъ въ барокко. Другія знаменитѣйшія статуи были найдены около того же времени (Аполлонъ и Торсъ Бельведерскіе, Мелеагръ, Коммодъ, «Клеопатра» и мног. др.). Большая часть ихъ [illegible] (см. J. Burckhardt «Die Kultur der Renaissance», Leipz. 1908 г., Excurs XXXIII, стр. 356).

[134] Микель Анджело говоритъ не о томъ времени, а о будущемъ. Микель Анджело основываетъ искусство барокко, тогда какъ Рафаэль лишь изрѣдка и только въ тѣхъ случаяхъ, гдѣ онъ слѣдуетъ за «страшнымъ титаномъ», предвѣщаетъ барокко.



*Рафаэль. Лѣвый край фрески „La Disputa“. Вати*[illegible]

присвоиваетъ своему творчеству, которое служитъ [illegible] работы. Содержаніе искусства Микель Анджело — человѣкъ и [illegible], содержаніе искусства Рафаэля — Богъ, человѣкъ и мірозданіе въ цѣломъ. Въ этомъ смыслѣ и можно сказать, что онъ означаетъ вершину культуры христіанской эры: въ его художествѣ Платонъ и Аристотель подаютъ руку св. Франциску и Данте. Всѣ мосты перекинуты, всѣ своды замкнуты, грандіозное зданіе покрыто, и хорошо обитать въ немъ»... произошло преображеніе искусства.

---

Если обозрѣть лишь съ внѣшней стороны все, что создано Рафаэлемъ въ Римѣ, и какъ бы пройтись по тѣмъ подмосткамъ, на которыхъ разыгрывались поставленныя этимъ геніальнымъ драматургомъ и режиссеромъ спектакли, не вдаваясь въ ихъ «содержаніе», то первое, что поражаетъ, это именно изобиліе и роскошь декорацій и всей постановочной части, отсутствіе чего въ фрескахъ Микель Анджело такъ характерно. Мало того, въ каждой римской фрескѣ Рафаэля декораціи принадлежитъ почти такая же роль въ общемъ впечатлѣніи, какъ и фигурамъ. Нѣкоторыя изъ этихъ декора-

пріобрѣтаютъ значеніе «дѣйствующихъ лицъ», чего [illegible], [illegible] участвующаго въ дѣйствіи. Другія лишь [illegible] окончательно вырывая образы изъ [illegible] и [illegible] характеръ такого [illegible] праздника [illegible] Божьяго.

Въ первой же упомянутой выше римской фрескѣ Рафаэля, изображающей «Церковный соборъ» (по традиціи неправильно именуемой «[illegible]»), сказываются еще нѣкоторые пережитки старины. Въ общемъ пирамидальномъ строѣ композиціи и отчасти въ пейзажѣ звучатъ послѣдніе отголоски умбрійскаго и, говоря шире, обще-средневѣковаго вкуса. Но новое въ то же время выявляется съ такой силой, что все старое не бросается въ глаза. Святые въ облакахъ не засѣдаютъ въ установленныхъ этикетомъ позахъ, но свободно бесѣдуютъ, вопрошаютъ одинъ другого, оборачиваются и пытливо внимаютъ словамъ Спасителя. Внизу на землѣ идетъ восхитительное плетеніе тѣлъ и одеждъ. Нѣсколько человѣкъ страстно протискиваются впередъ, другіе остановились и рѣшаютъ между собой споры, третьи заглядываютъ черезъ плечи товарищей или выразительными жестами проявляютъ свое волненіе. Все это изображено совершенно согласно формуламъ Леонардо («Тайная вечеря» 1499 г.) или Микель Анджело («Пизанская битва» 1505 г.), но съ большей опредѣленностью и съ какой-то невиданной [illegible] утвержденія. Въ частности, отъ «Пизанской битвы» фреска Рафаэля [illegible] часть то, что новыя формулы здѣсь служатъ не случайному [illegible]скому, а глубокой символикѣ.

И пейзажъ Рафаэля, обладавшій до сихъ поръ многими кватрочентистскими чертами, получаетъ въ «Диспутѣ» новую жизнь: изъ тихаго [illegible] и сентиментальнаго онъ вдругъ становится огромнымъ [illegible] ственнымъ.

Вся задача размѣщенія композиціи въ пространствѣ рѣшена здѣсь [illegible] новому. Еще Леонардо, при всѣхъ своихъ новшествахъ, не рѣшался выйти изъ стариннаго «барельефнаго» пріема. Группа за столомъ въ «Тайной вечери» размѣщена по отношенію къ зрителю такимъ же вытянутымъ рядомъ «у самой рамы», какой былъ установленъ религіозной живописью въ XIV вѣкѣ и какимъ его знали болѣе древніе скульпторы на порталахъ соборовъ. Да и въ своихъ другихъ картинахъ, въ которыхъ Винчи добивался передачи круглости, пластичности, онъ ставитъ главныя группы всегда на самый первый планъ. Здѣсь у Рафаэля новый пріемъ, правда уже намѣчавшійся въ твореніи Гирландайо и Перуджино, но ни разу еще не использованный съ такимъ знаніемъ дѣла, такъ увѣренно и съ такой рѣшительностью.

Оба композиціонныхъ центра картины, вверху — Христосъ на небесахъ, внизу — алтарь, на которомъ стоитъ монстранца съ Corpus Domini, отодвинуты вглубь, и передъ зрителемъ такимъ образомъ получилось нѣчто [illegible] съ [illegible] не имѣющее [illegible]



*Рафаэль. Средняя часть фрески „Афинская школа“.*

«религіозный театръ», дивно-прекрасный и внушительный. [illegible] ангелы [illegible] поддерживаютъ [illegible] и [illegible] тѣмъ, что и [illegible] [illegible] подъ защитою покрова [136]. [illegible] соотвѣтствуетъ [illegible] церковныхъ мудрецовъ, расположившихся по уступамъ алтаря и у мраморныхъ парапетовъ, отдѣляющихъ террасы отъ остальной мѣстности [illegible] ступенямъ, ведущимъ къ центру. Благодаря тому, что алтарь [illegible] въ значительномъ отдаленіи отъ передняго края композиціи, [illegible] и въ нижней части картины получается впечатлѣніе простора: всѣмъ дѣйствующимъ лицамъ «дышится привольно», есть достаточно мѣста, чтобы двигаться во всѣхъ направленіяхъ, общаться, жить полной и свободной жизнью.

На сценѣ не такъ уже много дѣйствующихъ лицъ — всего [illegible] человѣкъ, изъ которыхъ многие почти совершенно сокрыты стоящими передъ ними. Однако, благодаря умѣлому расположенію, Рафаэль достигъ вполнѣ того, что онъ себѣ поставилъ задачей. Кажется, что здѣсь собрался весь христіанскій міръ, что здѣсь милліоны людей. Достигъ же онъ этого именно [illegible] тельно остроумнымъ расположеніемъ сцены, удачнымъ использованіемъ различными высотами «подіума» и стройной «архитектурой» всей группировки [137]. Въ этой фрескѣ уже много «лукавой мудрости», а средневѣковая [illegible] ность исчезла безвозвратно. Театральность нѣкоторыхъ жестовъ, чрезмѣрно атлетическія формы нѣкоторыхъ «сложенныхъ на античный ладъ» людей, немотивированное направленіе нѣкоторыхъ устремленныхъ поэтъ [illegible] склоняющагося справа къ зрителю юноши, — все это показываетъ, что достигнувъ вершины ренессансъ уже таилъ въ себѣ зародыши барокко. Однако общее впечатлѣніе еще полно величаваго спокойствія и искренняго чувства. Христіанское небо еще не превратилось въ «балетъ», какъ двадцать лѣтъ спустя это случилось въ пармской фрескѣ Корреджо [138].

Пейзажъ въ тѣсномъ смыслѣ въ «Диспутѣ» почти скрытъ за фигурами. Но уже то важно, что Рафаэль изобразилъ сцену подъ открытымъ небомъ, а не подъ сводами церкви, сооруженной руками людей. Вся картина есть, такимъ образомъ, нѣчто въ родѣ символическаго пейзажа [139]. Но на «Диспутѣ»

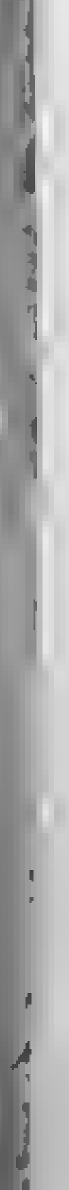
---

[136] Робко, но уже искусно воспользовался Рафаэль этимъ же композиціоннымъ пріемомъ въ 1505—150[illegible] г. въ своей фрескѣ перуджинской церкви [illegible], окончилъ которую досталось его старику учителю двадцать лѣтъ спустя. Самая же формула такого «небеснаго засѣданія» была еще придумана въ средніе вѣка, разработана Беато Анджелико, Филиппино Липпи и нѣкоторыми [illegible] [illegible] и Рима [illegible] [illegible] и чистоту [illegible] получила однако въ фрескѣ фра Бартоломео 1499 г., [illegible] Маріотто Альбертинелли.

[137] [illegible] какъ [illegible] тѣмъ же пріемомъ пользовался Перуджино, но зато ему принадлежитъ честь его [illegible] и первой разработки.

[138] Черту [illegible] [illegible] объясненіе [illegible], что въ первые годы своего пребыванія въ Римѣ Рафаэль [illegible] [illegible] на того [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] лежащаго отъ «Новаго Вавилона» Урбино.

[139] Центральная группа играетъ въ фрескѣ роль солнца въ небѣ. Однако, Рафаэль не рѣшился [illegible] это мѣсто самымъ свѣтлымъ. [illegible] важнѣе было выразить просторъ вокругъ, и это заставило мастера перенести самыя свѣтлыя краски къ горизонту — обычный пріемъ кватрочентистовъ. Замѣчательно также и здѣсь почти полное отсутствіе [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] опредѣленныхъ [illegible] Рафаэль [illegible]



имѣется и на концѣ и [illegible] мотивы [illegible] думы. Сюда мы видимъ [illegible] по, повидимому, [illegible] мотивъ строящейся въ холмѣ деревенской церкви посреди почти холмистыхъ въ ясной степени. Гораздо же въ фрескѣ поражаетъ [illegible] ческая громада, въ которой нѣкоторые изслѣдователи хотѣли видѣть чуть ли не строительные шпоны, другие — начало постройки собора св. Петра, закладка котораго произошла за два года до написанія фрески. Намъ сейчасъ важно отмѣтить одно чисто декоративное значеніе этой подробности, именно то, что ученикъ Браманте поставилъ ее на такомъ видномъ мѣстѣ, не побоявшись суровости ея формъ и загородивъ «стѣною» все, что еще недавно онъ такъ любилъ воспѣвать: идиллическіе сельскіе мотивы, грациозный узоръ хрупкихъ деревьевъ, плавныя линіи холмовъ и долинъ. Эта деталь сама свидѣтельствуетъ о мужественности времени и о зрѣлости самого Рафаэля. Въ то же время это первое свидѣтельство объ его обновленныхъ архитектурныхъ вкусахъ, о поворотѣ къ простому грандіозу.

Эрмерсъ дѣлаетъ попытку истолковать декорацію слѣдующей фрески въ Ватиканѣ, такъ называемой «Аѳинской школы», въ томъ смыслѣ, будто бы здѣсь передъ нами изображеніе лишь слегка видоизмѣненное первоначальнаго проекта Браманте собора св. Петра[139]. Однако, если здѣсь и чувствуется отраженіе идеи великаго архитектора на творчествѣ его юнаго земляка, то все же духъ этой постройки уже принадлежитъ не Браманте, а кому-то даже по сравненію съ нимъ болѣе «передовому» вкусу. Къ тому же не остается сомнѣнія, что зданіе сочинено тѣмъ же человѣкомъ, который создалъ группы людей, собравшихся подъ его сводами. Постройка эта лишена чисто архитектоническаго смысла. Все указываетъ на то, что ее сочинялъ живописецъ, не задумывавшійся о томъ, къ чему обязываетъ конструктивно и логично каждая изъ использованныхъ формъ. Это уже вполнѣ та «фантастическая» архитектура, которая стала отличительной чертой дальнѣйшей живописи. На первый взглядъ все обладаетъ характеромъ грандіозной устойчивости, осмысленности, на самомъ же дѣлѣ это только «призракъ», обманъ, — вся эта каменная громада въ цѣломъ только родъ «бесѣдки», «зала», а не настоящій «домъ для жизни».

Въ послѣдней особенности сказывается отнюдь не слабость, а именно сила Рафаэля. Ему удалось перевести на языкъ живописи колоссальныя архитектурныя измышленія достойнѣйшаго преемника древнихъ — Браманте, и это лучше всего свидѣтельствуетъ объ живописной геніальности Рафаэля.

---

[illegible] заходящаго [illegible] разсѣянные съ небесъ [illegible] слово. Замѣчательно также, что средняя группа, кромѣ [illegible] Бога Отца, [illegible] Христа [illegible] Духа Святаго, [illegible] Троица [illegible] откуда-то сверху, изъ-за полукруглаго обрамленія фрески, — какъ будто надъ Верховной Троицей есть еще [illegible] сила. Что это — декоративная случайность или [illegible]

Изображеніе «настоящей» рощи рѣзало бы здѣсь глазъ и находилось бы въ полномъ противорѣчіи со всѣмъ фантастическимъ характеромъ этого сборища мудрецовъ и ученыхъ. Какъ такой Академіи, составленной изъ людей разныхъ эпохъ и странъ, не могло быть на самомъ дѣлѣ, такъ и каждое изъ изображенныхъ здѣсь лицъ, за исключеніемъ развѣ только первой группы съ самимъ Рафаэлемъ, является прекраснымъ обманомъ. Аѳинская школа — нѣчто въ родѣ философской сказки, обладающей, впрочемъ, всей убѣдительностью настоящей сказки и лишенной какого-либо оттѣнка разсудочной скуки. Въ то же время эта фреска въ полной мѣрѣ шедевръ живописи, т. е., во-первыхъ, нѣчто остановившееся и продолжающее давать иллюзію движенія, во-вторыхъ — нѣчто плѣнительное по своей узорчатости, наконецъ, въ этой картинѣ дивнымъ образомъ соединилась иллюзія пространственности съ прелестью декоровки на плоскости. Фреска Рафаэля, при всей глубинѣ своей концепціи и при всемъ мастерствѣ, съ которымъ переданъ пластическій эффектъ, есть все же, главнымъ образомъ, декорація, подобіе гобелена на стѣнѣ, какой-то миражъ, въ мѣру убѣждающій и въ мѣру показывающій свою ирреальную сущность.

Третья фреска въ той же станцѣ «della Segnatura» изображаетъ Аполлона среди музъ и поэтовъ. Сценаріумъ здѣсь съ перваго взгляда можетъ показаться ничтожнымъ: фигуры размѣщены на пригоркѣ, увѣнчанномъ тѣсно стоящими лавровыми деревьями — вотъ и все. Однако эта [illegible] есть на самомъ дѣлѣ одно изъ величайшихъ стилистическихъ [illegible] Возрожденія. Прекрасны здѣсь типы, прекрасны позы и [illegible] ный подборъ красокъ. Однако что придаетъ всему [illegible] настроеніе, какую-то истинно небесную «прохладу»? Разсматривая фреску Рафаэля, способны ли мы представить себѣ святилище Аполлона иначе, нежели изобразилъ его поэтъ-живописецъ? Лаврами пользовались уже всѣ художники кватроченто, начиная съ Беноццо, кончая Мантеньей, для придачи своимъ картинамъ пріятности, не противорѣчащей строгому стилю. Всѣхъ манила декоративная прелесть этихъ юношески стройныхъ стволовъ и рисунокъ этихъ упругихъ и темныхъ листьевъ. Но почему же роскошныя, изобилующія деталями картины «прерафаэлитовъ» кажутся бѣдными рядомъ съ окончательно упрощенной композиціей Рафаэля? Почему тѣ лавры кажутся нежи-выми, игрушечными рядомъ съ этими? Въ чемъ именно заключена неоспоримая «божественность» рощи, изображенной Рафаэлемъ? Кто скажетъ, въ чемъ вообще тайна, гдѣ «числа и мѣры» ритма Рафаэля? Какъ передать словами то впечатлѣніе дивно-прозрачной пѣсни и какихъ-то «стеклянныхъ» серебристыхъ звуковъ, которые доносятся изъ этой фрески, какъ и вообще изъ всего лучшаго, что создано Рафаэлемъ? Одно только ясно, что эта музыкальность впечатлѣнія въ данномъ случаѣ зависитъ отъ скромнаго, прозрачнаго и абсолютно-прекраснаго узора этихъ мистическихъ деревьевъ, такъ есте-

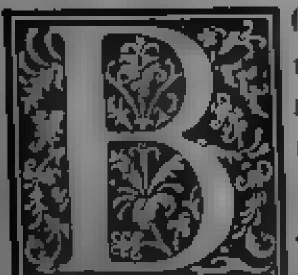
[illegible]

въ волшебной импровизаціи той непогрѣшимой импровизаціи которая льется со струнъ бога музыки.



*Рафаэль. Больсенская месса (средняя часть). Станца Гелiодора,* [illegible]

## XIII



ВОСТОРГУ порывистаго, страстнаго Юлія II, вѣчно спѣшившаго, вѣчно подгонявшаго гениальныхъ художниковъ, которыхъ онъ сумѣлъ собрать вокругъ себя, мечтавшаго о предѣльномъ могуществѣ и величіи римской церкви и теперь наконецъ видѣвшаго изумительное начало реализаціи своихъ мечтаній, — которымъ папы не было конца. [illegible] [illegible] казалось, какъ бы [illegible] [illegible] [illegible] церкви [illegible] еще впереди, и будущее [illegible] [illegible] И однако, вскорѣ оказалось, что на самомъ дѣлѣ [illegible]

[illegible] Рафаэль [illegible] [illegible] 1512 [illegible]

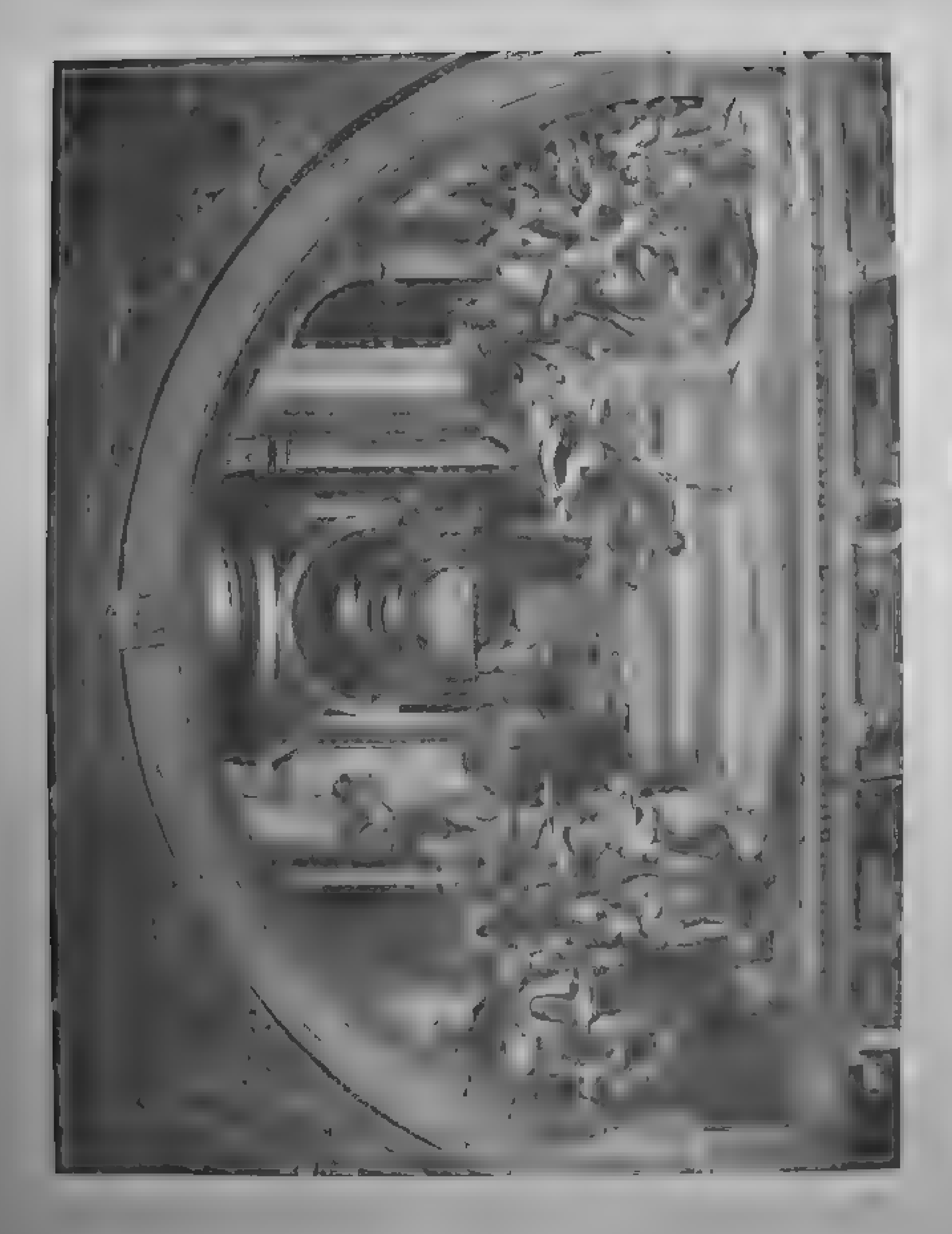
[illegible] Рафаэль въ 1511 году [illegible] а Микель Анджело [illegible]

щение въ триумфъ», но что это и есть самый триумфъ и, мало того, что все лучшее уже позади. Какъ листья въ слишкомъ жаркое лѣто вянутъ прежде срока, опадаютъ и гибнутъ, такъ и искусство «золотого вѣка», достигнувъ расцвѣта вдругъ, оказалось уже обезсилѣвшимъ и обнаруживающимъ признаки близкаго упадка [*].

Первымъ ушелъ со сцены самъ пылкій вдохновитель и грозный первосвященникъ, геніальный Юлій II (21 февраля 1513 г.). Его смерть сказалась сейчасъ же на творчествѣ Микель Анджело, ибо остановилась на многіе годы работа мастера надъ мавзолеемъ папы. Сейчасъ же измѣнился и весь характеръ художественнаго «меценатства». Вмѣсто личнаго страстнаго участія во всемъ творчествѣ — черты наиболѣе характерной для Юлія — теперь явилось одно лишь далекое, почти уже офиціальное поощреніе, вмѣсто требованія живого, хотя бы и безпредѣльно дерзкаго искусства — требованія умѣренной нарядности, «хорошаго вкуса», осторожности и археологической точности. Подняли головы придворные льстецы, трепетавшіе передъ страшнымъ воиномъ-папой, и особенную силу получили педанты, критики, «тонкіе» цѣнители, прециозные литераторы, ободрились всякіе паразиты. Самое тяжкое обвиненіе, которое можно бросить памяти папы Льва X, — это то, что художественное творчество въ дни его правленія, отражая многія характерныя для его изощренной личности черты, раздробилось, измельчало и что два первыхъ генія высшаго искусства христіанской эры оказались при этомъ какими-то «жертвами». Микель Анджело просто не подошелъ по всему своему титаническому складу къ утонченнымъ вкусамъ ватиканской «академіи гуманистовъ» и долженъ былъ на время удалиться изъ Рима. Силы же Рафаэля были использованы безтолково, геніальный мастеръ былъ завaленъ слишкомъ разнородными работами, всевозможными придворными и иными обязанностями и онъ буквально «сгорѣлъ» въ этой суетѣ, отвѣдавъ быть можетъ самое горькое изъ того, что дается художнику — сознаніе своей непримѣнимости и «хаотической растраты себя».

Еще въ самомъ началѣ этого конца «золотого вѣка» умеръ Браманте (11 марта 1514 г.), и сейчасъ же послѣ того сооруженіе новаго «мірового» собора св. Петра поручается Рафаэлю, сначала въ сотрудничествѣ съ знаменитымъ теоретикомъ и техникомъ, издателемъ Витрувія, монахомъ фра Джокондо, а послѣ смерти послѣдняго огромная задача обрушивается на одного Санціо всецѣло. Мало того, Рафаэля назначаютъ какъ бы главнымъ директоромъ всѣхъ построекъ папской области, всѣхъ художественныхъ работъ и всѣхъ раскопокъ. Въ это время онъ самъ все болѣе и болѣе увлекается античностью и собираетъ при помощи своихъ учениковъ матеріалы для кон-

* Укажемъ сейчасъ же, что въ Венеціи «золотой вѣкъ» длился, дѣйствительно, цѣлое столѣтіе. Однако, какъ ни прекрасно творчество Джорджоне, Тиціана, Тинторетто и Веронезе, оно все же не имѣетъ того значенія [illegible], какое имѣло искусство Рима [illegible] этой высшей [illegible] пяты.



фикации уже начатенного. Одновременно съ тѣмъ папа Левъ X поручаетъ ему изготовленіе громадныхъ картоновъ, по которымъ должны были [illegible] въ Брюсселѣ шпалеры для Сикстинской капеллы, и тутъ же [illegible] [illegible] заняться постройкой и украшеніемъ открытыхъ галлерей [illegible] [illegible] [illegible] дворѣ San Damaso. При этомъ Рафаэля не освобождаютъ отъ [illegible] нѣйшей росписи парадныхъ апартаментовъ, кромѣ того, придворные [illegible] каютъ его заказами портретовъ, онъ долженъ украшать живописью [illegible] приближеннаго кардинала Биббіены, писать религіозныя картины для [illegible] сылки тѣмъ потентатамъ, за которыми римская политика считала нужнымъ ухаживать. Наконецъ онъ исполняетъ сложнѣйшія работы въ домѣ всесильныхъ банкировъ Киджи, богатство которыхъ создало имъ положеніе, почти равнозначущее владѣтельнымъ государямъ.

Все это вмѣстѣ взятое привело къ тому, что Рафаэль, спустя восемь лѣтъ безумной горячки, надорвалъ свои силы. Въ самомъ этомъ горячечномъ творчествѣ Рафаэль принужденъ былъ менѣе и менѣе принимать личное участіе въ работахъ, которымъ онъ давалъ свое славное имя; онъ все [illegible] и болѣе прибѣгалъ къ чужой помощи, къ помощи своихъ учениковъ, [illegible] которыхъ мало-по-малу возросло, согласно Вазари, до пятидесяти[13]. [illegible] ними работами, исполненными самимъ Рафаэлемъ еще при жизни Юлія II, являются: «Мадонна Фолиньо», «Сикстинская Мадонна», часть фрески «[illegible] гнаніе Геліодора» въ третьей станцѣ (Stanza d'Eliodoro) и обѣ фрески [illegible] окнами той же залы: «Больсенская месса» и «Освобожденіе св. Петра изъ темницы». Въ этихъ произведеніяхъ свѣтило Рафаэля, прежде чѣмъ померкнуть, бросаетъ послѣдніе яркіе лучи; въ послѣдующихъ же, часто еще прекрасныхъ по затѣѣ произведеніяхъ, носящихъ имя мастера, лучи эти пробиваются лишь урывками, затуманенные, и наслажденіе ими отравлено сознаніемъ, что они исполнены безъ истиннаго творческаго подъема.

Въ «Мадоннѣ Фолиньо», написанной Рафаэлемъ въ 1511 году для историографа папы, Сиджизмондо де Конти (портретъ котораго въ видѣ «жертвователя» и находится на картинѣ[14]), мастеръ обращается къ той же задачѣ, которую мы видѣли въ картинѣ «Св. Екатерина»: онъ создаетъ какую-то религіозную идиллію. Особенно ясно это намѣреніе сказывается въ очаровательномъ въ своей сельской простотѣ пейзажѣ. Однако на сей разъ Рафаэль усиливаетъ поэтическій эффектъ, рѣшивши представить удаляющуюся грозовую тучу и перекинувшуюся надъ деревьями радугу[15]. Въ [illegible] [illegible]

---

[13] [illegible] отрицаетъ возможность этой цифры, но при колоссальной массѣ работъ [illegible] [illegible] на Рафаэля, скорѣе слѣдуетъ считать эту цифру умѣренной, если включить въ нее [illegible] учениковъ въ настоящемъ смыслѣ слова [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] уже [illegible] [illegible] [illegible] въ моментъ [illegible] [illegible] въ [illegible] Рафаэля.

[14] Конти умеръ въ февралѣ 1512 года.

[15] Считается также, что здѣсь изображено паденіе метеора, приходившееся въ связь съ какимъ-то событіемъ изъ жизни Конти. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] этого автора въ «[illegible]» 1912, X, 420.

«Мадоннѣ св. Сикста», относящейся, вѣроятно, къ 1514 году (едва ли къ позднѣйшему времени, какъ это обыкновенно считаютъ), онъ не изображаетъ пейзажа въ настоящемъ смыслѣ, но зато, какъ никогда и нигдѣ, передаетъ впечатлѣние безконечныхъ небесныхъ сферъ, залитыхъ свѣтомъ и музыкой. Въ то же время эта картина поражаетъ своимъ смѣлымъ иллюзоризмомъ, выразившимся въ отдернутыхъ занавѣскахъ и въ подчеркнутыхъ [illegible] ангелочкахъ, полускрытыхъ за краемъ образа.

Быть можетъ всего болѣе въ фрескахъ станцы d'Eliodoro (содержащей дважды портретъ папы Юлія) поражаетъ «знание» Рафаэлемъ «сцены». «Больсенская месса» въ полномъ смыслѣ дивная картина, но хороша она не столько всѣмъ тѣмъ, что отмѣчаетъ въ ней Вазари, иначе говоря не разнообразіемъ экспрессіи, не выразительностью, сколько своей «постройкой», сообщающей ей единственную ясность и праздничность, истинно-церковный миръ. Впрочемъ, вмѣсто самой церкви — по недостатку мѣста — Рафаэль на сей разъ удовлетворился сочиненіемъ какой-то «символической» декораціи, которая обладаетъ важнымъ для даннаго случая достоинствомъ: она не навязывается, не разсѣиваетъ вниманія. Напротивъ того, въ «Геліодорѣ» храмъ служитъ какъ бы дѣйствующимъ лицомъ: онъ создаетъ требуемое настроеніе молитвы, прерванной вторженіемъ кощунственныхъ грабителей. Тускло мерцаетъ золото въ трехъ уходящихъ въ глубину куполахъ, и всюду разлита мягкая таинственная свѣтотѣнь, напоминающая излюбленные эффекты венеціанцевъ, но благодаря искусству «римлянина» Рафаэля, сообщающая [illegible] на сей разъ небывалую торжественность[147].

Самой значительной фреской третьей станцы является «Освобожденіе Петра изъ темницы». На рѣшеніе создать изъ этой темы «ночной эффектъ» могли натолкнуть Рафаэля произведенія нидерландцевъ въ родѣ, напримѣръ, извѣстныхъ намъ композицій «Рождества» Гэртгена или Герарда Давида. Однако это сравненіе съ простодушными картинами сѣверянъ должно показаться натяжкой при взглядѣ на тотъ «изумительный спектакль», который Рафаэль здѣсь поставилъ, сообщивъ легендѣ полную убѣдительность и въ то же время оставивъ ей ея мистическое величие. Есть основаніе думать, что въ этой картинѣ мы находимъ намекъ на бѣгство Юлія II изъ Болоньи, ос-

[146] Аналогичный пріемъ, но менѣе смѣло использованный, мы видимъ на большомъ образѣ «Мадонны» Мантеньи въ собраніи Тривульціо. Укажемъ сейчасъ же, что иллюзорность архитектурной декораціи въ «станцахъ» поразительна даже въ теперешнемъ очень разрушенномъ состояніи: многое изъ выписаннаго производитъ впечатлѣніе [illegible] выпуклаго. Нужно ли, однако, ставить это иллюзорно-потѣшное мастерство на счетъ именно Рафаэля или же его нужно отнести въ заслугу художникамъ, работавшимъ до него и при немъ въ тѣхъ же комнатахъ (Содомы, Перуцци) — остается подъ вопросомъ.

[147] Нѣкоторые хотятъ видѣть въ этой декораціи храма отраженіе [illegible] прибытіемъ въ Римъ Себастіано дель Піомбо [illegible] Рафаэля [illegible] стр. [illegible], въ частности, [illegible] возможно [illegible] архитектурѣ [illegible] здѣсь Рафаэль Іерусалимскій храмъ [illegible] проекта [illegible] его [illegible] фра Джіоконо, въ которомъ [illegible] воспользовался [illegible] пріемомъ [illegible]

жденной французами [10], но такая [illegible] производитъ передъ этой картиной [illegible]

[illegible] апостола

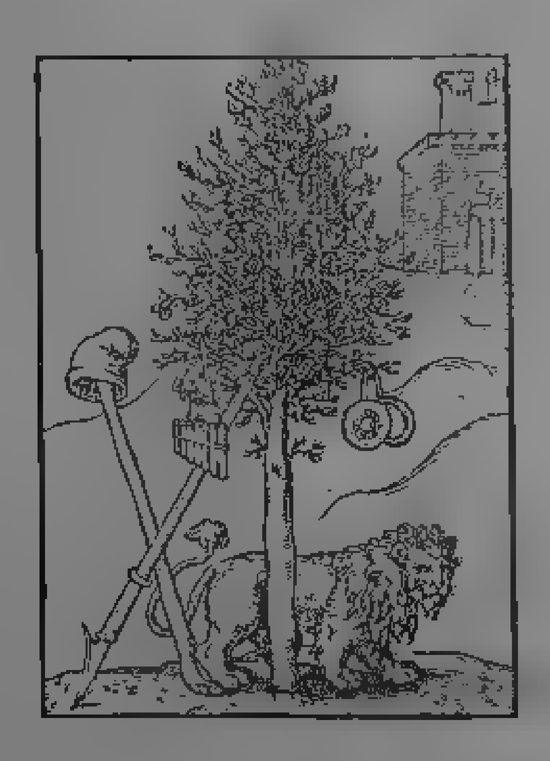
Только такой восторгъ могъ [illegible] единствен-ную въ своемъ родѣ [illegible] notturno [illegible] отъ котораго [illegible] натяжки) какъ искусство Корр[illegible] Тинторетто, Бассано и Рем[брандт] [illegible] сила прельщенія этой фрески [illegible] видишь, абсолютно невозможно [illegible] дѣйствіе, которое [illegible] послѣдовательныхъ моментахъ [illegible] быть. Однако и правдоподобіе [illegible] мощью убѣжденія обладаютъ они [illegible] Вѣ-рить всему, что видишь, несмотря [illegible] ности изображеній ангела и Петра [illegible] трехъ эпизодовъ, и что красочному впечатлѣнію [illegible] кимъ образомъ мѣшаетъ бьющій въ окно подъ фреской дневной свѣтъ [illegible]. Сила убѣдительности, присущая этой синхронистической картинѣ, основана глав-нымъ образомъ на ея инсценировкѣ, ея декораціи. Дивныя [illegible] мѣры Рафаэль такъ сумѣлъ разложить массы [illegible] архитектуры [illegible]

[illegible] Объясняется [illegible] Льва X, еще [illegible] кардиналомъ, [illegible] Это находитъ [illegible] тѣмъ, что [illegible] фрески [illegible] Однако [illegible] характеръ [illegible] Рафаэля [illegible] фрескѣ «Аттила» [illegible] Льва X [illegible] «св. Петра въ канделахъ» [illegible] Льва X [illegible]

[illegible] убѣдительнаго Рафа-[illegible] въ равной степени при [illegible]гичной задачѣ и въ послѣдней картинѣ мастера, въ «Преображеніи». Тамъ мы видимъ одновре-менно на небольшомъ пространствѣ и вершину [illegible] апостолы [illegible] Христу [illegible] Рафаэль [illegible] не [illegible] первомъ планѣ, не видятъ того чуда, что совершается вверху, и вѣрнѣе, что [illegible] Христа [illegible]

[illegible] Въ этомъ [illegible] архитектуры Ра-фаэль [illegible] Браманте [illegible]

освѣщенія, получающагося отъ четырехъ различныхъ источниковъ (свѣтъ отъ ангела, факелъ воиновъ и свѣтъ луны): что внизу [illegible] здѣсь, то [illegible] тамъ снова [illegible] и [illegible] въ какой-то гениальной послѣдовательности. Свѣтъ и тьма, различные характеры свѣта и различный характеръ тьмы сочетаются въ странно-правильной системѣ, и сѣть наважденій, въ которой каждый зритель безысходно [illegible] оказывается сплетенной [154].



154 Борьбой свѣта и тьмы былъ занятъ уже съ первыхъ годовъ XVI вѣка въ Венеціи Джорджоне, умершій за четыре года до написанія разбираемой фрески. Возможно, что на этотъ эффектъ свѣта Рафаэля натолкнули венеціанскія вліянія, хотя бы разсказы товарищей, побывавшихъ въ городѣ лагунъ. Надо, во всякомъ случаѣ, отмѣтить значительность той роли, которая предоставлена въ этой картинѣ блеску и игрѣ [illegible] латъ — пріемъ, очень излюбленный Джорджоне, вспомнимъ его портреты латниковъ — uomini armati. Но не могла развѣ возникнуть у Рафаэля самостоятельно идея воспользоваться этимъ благодарнымъ эффектомъ? Сколько разъ въ зимнее время долженъ былъ онъ восхищаться [illegible] и [illegible] въ папскомъ [illegible] огромнаго камина [illegible]?

*Рафаэль [illegible]*

## XIV.



ОСВОБОЖДЕНІЕ Петра — послѣдняя фреска Рафаэля, любованіе которой не испорчено сознаніемъ, что не все принадлежитъ здѣсь мастеру, подъ именемъ котораго она значится [132]. Въ слѣдующей же по времени фрескѣ, украшенной портретомъ Льва X.—положеніе уже мѣняется: появляется неизвѣстная до сихъ поръ творчеству Рафаэля черта вялости и даже скуки. Сказывается это въ одинаковой степени и въ отдѣльныхъ фигурахъ и въ общей композиціи. [illegible] чемъ въ этой фрескѣ „Аттила подъ Римомъ“ [illegible]

[illegible]

[illegible] сцена. Написана эта фреска гораздо раньше [illegible] съ исторіей Психеи, въ особенной ложѣ «Фарнезины», исполненнаго только по рисункамъ мастера [illegible]

пораженіе французовъ при Новаррѣ (1513 г.), позволяетъ имѣть еще въ себѣ сравнительную жизненность. Слѣва мы видимъ даже рѣдкій въ искусствѣ XVI вѣка эффектъ заката, справа — наплывающіяся почти лучистыя мерцающимъ пожаромъ[13]. Интересно здѣсь также отмѣтить присутствіе античныхъ памятниковъ: Колизея и акведуковъ, опредѣляющихъ мѣсто дѣйствія въ ближайшую окрестность Рима, и свидѣтельствующихъ объ археологическихъ увлеченіяхъ Рафаэля. Но общій характеръ этой картины носитъ несомнѣнный характеръ усталости, и эта черта усиливается затѣмъ съ каждымъ дальнѣйшимъ произведеніемъ, всѣхъ ихъ слѣдуетъ уже считать работами не самого мастера, а лишь мастерской, находившейся подъ его управленіемъ.

Роспись всей станцы «dell'Incendio», исполненная въ 1514—1517 годахъ, носитъ этотъ отпечатокъ усталости въ полной мѣрѣ. Въ цѣломъ и эта комната прекрасна. Съ перваго взгляда можетъ показаться, что нигдѣ Рафаэль не выказалъ себя болѣе блестящимъ декораторомъ, нежели именно здѣсь, насытивъ стѣны сѣро-золотистыми тонами и заполнивъ все сверху до низу мощными пластичными формами. Но всматриваясь внимательнѣе, замѣчаешь, что едва ли не главную прелесть станцѣ придаетъ сводчатый плафонъ, на которомъ сохранилась наивная, но чарующая по краскамъ живопись Перуджино, а красота нижней части стѣнъ въ значительной степени обусловлена расписаннымъ подъ барельефы цоколемъ, работой, принадлежащей Джуліо Романо и Перино дель Вага. Что же касается стѣнныхъ картинъ Рафаэля, то онѣ условны и лишены жизненности.

Принято любоваться композиціей «Пожара въ Борго» (пожаръ этотъ случился въ 847 году и былъ остановленъ молитвами Льва IV), однако какъ разъ въ своей несуразности эта фреска являетъ удивительный контрастъ съ прежними «сценическими» композиціями Рафаэля. Вѣроятно, самому Рафаэлю здѣсь немногое и принадлежитъ: быть можетъ, средняя группа женщинъ и дѣвушка, несущая воду на первомъ планѣ, быть может, еще группа сына и отца, повторяющая античную группу Энея и Анхиза. Но эти наспѣхъ, какъ бы «между прочимъ» набросанныя фигуры между собой не связаны, и окончательно ихъ раздѣляетъ инсценировка, вся несообразность ея, какъ-то помѣщеніе самаго чуда, самаго сюжета картины въ фонъ, «видомъ» въ лѣвомъ домѣ дѣлающій совершенно неправдоподобными эквилибристику спасающихся рядомъ людей, и, наконецъ, почти полное отсутствіе огня. Дворецъ передъ базиликой св. Петра, изъ лоджіи котораго папа даетъ свое благословеніе, является со своимъ массивнымъ циклопическимъ цоколемъ совершенно уже барочной выдумкой, достойной выучника

13 Первый планъ при этомъ, разумѣется, освѣщенъ дневнымъ свѣтомъ. Вазари восторгается, говоря объ одной, не дошедшей до насъ картинѣ Рафаэля «Рождество Христово», написанной имъ для графа Каносса въ Веронѣ, — прекрасно переданными эффектами [illegible] Несравненно въ [illegible] деніемъ [illegible]





*Papa ai Romanii de Ioan Fouch*





*„Паси овецъ Моихъ". Брюссельская шпалера, тканная по картону Рафаэля. Ватиканъ*

Джуліо Романо и его мантуанскихъ сооруженій и производящей среди гармоничныхъ твореній Рафаэля впечатлѣніе какого-то диссонанса. Вообще, именно гармоніи нѣтъ въ этой композиціи — суетливой и все же лишенной жизненности. Нѣтъ и присущей всѣмъ собственноручнымъ твореніямъ Рафаэля осмысленности. Нелѣпостью представляется, напримѣръ, зданіе справа съ лѣстницей, которая п е р е р ѣ з а е т ъ колонны.

Все же «Incendio» еще лучшая фреска въ этой залѣ. Она, по крайней мѣрѣ, «эффектна» и внѣшне стройна. Остальныя же стѣнописи лишь пышная декоровка или же оффиціальные «протоколы» придворныхъ событій. Совершенно ничтожны въ нихъ и декораціи: плохо построенныя въ перспективѣ и грубо писанный портъ Остіи на фрескѣ, изображающей побѣду папскихъ войскъ надъ сарацинами въ 849 году, и слабыя варіаціи на архитектурныя композиціи «Больсенской мессы» и «Геліодора» на фрескахъ «Клятва Льва III» и «Коронованіе Карла Великаго». Нужно думать, что, отвлеченный другими заботами, Рафаэль не могъ даже слѣдить за живописью Джуліо и Пенни въ этихъ картинахъ, и едва ли онъ былъ удовлетворенъ, впослѣдствіи увидавъ работу учениковъ въ оконченномъ видѣ.



*„Чудесный уловъ“. Брюссельская шпалера, тканная по картону Рафаэля. Ватиканъ*

Гораздо больше рафаэлевскаго духа содержится въ картонахъ Кенсингтонскаго музея, по которымъ были сдѣланы въ 1517—1519 годахъ въ Брюсселѣ золототканныя шпалеры для Сикстинской капеллы. Нѣкоторые изслѣдователи видятъ даже въ этой серіи «Дѣяній апостольскихъ» высшую точку творчества мастера. На самомъ же дѣлѣ, и въ нихъ чувствуется скорѣе совершенно образцовая «школа», нежели свободное вдохновеніе. Всѣ композиціи и отчасти нѣкоторыя инсценировки восходятъ (по крайней мѣрѣ въ своихъ основныхъ чертахъ) къ самому Рафаэлю. Сельскій видъ въ фонѣ «Паси овецъ Моихъ» можно считать послѣднимъ вариантомъ мастера на тему, которая появилась въ его флорентинскихъ картинахъ («Madonna in Grünen», «Cardellino», «Св. Екатерина») и которая нашла себѣ наиболѣе поэтическое выраженіе въ «Мадоннѣ Фолиньо». Къ сожалѣнію, въ исполненіи картона ученикъ (Пенни?), которому были поручены разработка и увеличеніе набросковъ, уже нѣсколько

отличенъ отъ стиля учителя, а въ окончательномъ видѣ въ самой ихъ передачѣ фламандскiе ткачи такъ (разукрасили) чистохудожественную схему оригинала, что отъ всего изысканнаго благороднаго вкуса Рафаэля остался лишь слабый замѣтный слѣдъ. Въ «Чудесномъ уловѣ» поражаетъ почти микеланджеловская простота общихъ очертанiй, стилистическое сведенiе всего къ минимуму, благодаря чему условное кажется правдоподобнымъ, несмотря даже на явную невозможность представленнаго (напримѣръ, близость лодокъ отъ берега и малость самыхъ лодокъ). Журавли на первомъ планѣ этой замѣчательной композицiи считаются произведенiемъ великаго звѣрописца Джованни да Удине, сблизившагося около того времени съ Рафаэлемъ и сдѣлавшагося его самымъ дѣятельнымъ сотрудникомъ. Намъ кажется, однако, что самую идею помѣщенiя этихъ журавлей въ этомъ мѣстѣ, идею, придающую всему своеобразную идиллическую ноту, нужно все же оставить за Рафаэлемъ.

Въ связи съ вопросомъ объ участiи учениковъ Рафаэля въ изготовленiи «картоновъ» для шпалеръ стоитъ и другой вопросъ: кому принадлежитъ настоящее авторство восхитительной, единственной по тонкости и грацiи декоровки знаменитыхъ ватиканскихъ «Лоджiй» или открытой галлереи, выходящей на дворъ San Damaso[14]. Извѣстно, что работа по декоровкѣ лоджiи этого этажа была передана Рафаэлю и его ученикамъ, и духъ Рафаэля разлитъ здѣсь во всемъ, тѣмъ не менѣе всѣ новѣйшiе изслѣдователи отымаютъ у мастера честь созданiя этой волшебной (увы, нынѣ наполовину стертой) росписи и приписываютъ ее обоимъ Пенни, Джулiо Романо, Джованни да Удине, Перино дель Вага и Пеллегрино да Модена. Считается при этомъ, что сюжеты въ плафонахъ (такъ называемая «Библiя Рафаэля») принадлежатъ Джулiо, Пенни, Пеллегрино и Перино, стюки и орнаменты — Удине, нижние сюжеты, имитирующие бронзовые барельефы, — Перино и Полидоро.

Внѣ всякаго сомнѣнiя, что исполнена эта роспись учениками мастера[15]. Но вопросъ, кто ея настоящiй авторъ, рѣшается самъ собой, какъ только мы сравнимъ роспись «Лоджiй» съ тѣмъ, что исполнено перечисленными мастерами съ момента, когда они лишились своего учителя и руководителя. Гдѣ мы найдемъ въ послѣдующихъ работахъ Джулiо или Удине тотъ ритмъ

---

[14] См. De Pompy [illegible] Th. Hofmann «Raffael als Architekt. IV. Vatikanischer Palast», Leipzig [illegible] 1911, статьи W. Amelung «Die Stuckreliefs in den Loggien R. s und ihre Vorbilder», Weege «Der malerische Schmuck von R. s Loggien in seinem Verhältnis zur Antike», тамъ же изслѣдованiе [illegible]. Изъ многочисленныхъ воспроизведенiй «Лоджiй» наиболѣе фантастичны изданныя въ 1770 г. въ Римѣ граверомъ G. Volpato и G. Ottaviani, остальныя перечислены у Passavant, франц. изд. II, 168, 169. Въ Эрмитажѣ имѣется точная копiя въ натуральную величину всей галлереи, исполненная по заказу Екатерины II художникомъ Унтербергеромъ съ 1778 г. по 1789 г. См. также [illegible] «Essai sur les fresques de Raphael au Vatican. Les chambres. Les loges», Paris, 1859; Letarouilly «Le Vatican et St. Pierre de Rome», Paris, 1882; P. Montagnani «Les loges de R.», Paris, 1828 (продолженiе въ 1845 г.).

[15] Вазари въ жизнеописанiи Рафаэля говоритъ слѣдующее: «Рафаэль изготовилъ рисунки для стѣнокъ, также и для росписи сводовъ «Лоджiй». Джованни да Удине онъ назначилъ руководителемъ лѣпныхъ работъ и орнаментальной живописи съ «гротесками». [illegible] должна была сдѣлать за фигурной живописью, то [illegible] занимался ею: Джулiо Романо, Пенни, Перино, Пеллегрино да Модена, Винченцо да Санъ Джиминьяно и Полидоро да Караваджо со многими другими писали картины, фигуры и все прочее, что встрѣчалось въ этой работѣ».

лиши ту гармонію и соразмѣрность формъ, ту спокойную [illegible] эффектовъ, которыя здѣсь наблюдаются во всемъ! Хотя принадлежитъ [illegible] ватиканскихъ Лоджій другихъ этажей, но тѣмъ при всей [illegible] и при всемъ остроумии художника, не найти уже тѣхъ гениальныхъ въ своей простотѣ идей, которыми полны «Лоджіи Рафаэля» и которыя съ такой благородной скромностью подчинены цѣлому.

Самый античный духъ, которымъ обвѣяна роспись Лоджій, есть, несомнѣнно, порожденіе генія Рафаэля. Какъ разъ около этого времени была открыта часть дворца Нерона (считавшагося тогда термами Тита), и находка этихъ «гротъ», защищенныхъ отъ дождей и воздуха и сохранившихъ подъ слоемъ земли почти полную свѣжесть красокъ своихъ [illegible] произвела на увлекавшихся античностью художниковъ [illegible] шее впечатлѣніе, нежели въ XVIII вѣкѣ от[illegible] До насъ дошли свѣдѣнія, что Рафаэль въ его [illegible] мира сопутствовали ученики, которыхъ о[illegible] нившихся древнихъ памятниковъ [illegible] возсозданія древняго искусства настолько [illegible] и нашелъ (какъ ему казалось) самый [illegible] ющій живопись и политуру, а также [illegible]
Но тѣмъ не менѣе и въ данномъ отношені[illegible] ніемъ, свободно и легко пользующимся худож[illegible] ными другими вѣками и другой культурой [illegible] послѣ смерти его тѣ же его ученики, тотъ же [illegible] и легкость, и ихъ творчество получило замѣтный [illegible]. Вѣдь нужно предполагать, что при такихъ дисциплинированныхъ, насквозь пропитанныхъ культомъ учителя учениках достаточно было приблизительнаго наброска, иногда даже нѣсколькихъ словъ или выразительнаго жеста, чтобы въ формахъ и чудесныхъ краскахъ отпечаталось то, что зарождалось въ неисчерпаемо изобрѣтательномъ умѣ Рафаэля, что являлось передъ его внутреннимъ взоромъ и на передачу чего въ реальныхъ образахъ ему уже нехватало времени.



[illegible] Даже въ Грецію командировались Рафаэлемъ художники спеціально для того, чтобы зарисовывать все достопримѣчательное, что сохранилось отъ древняго искусства. Провѣрить это свѣдѣніе, къ сожалѣнію, нѣтъ возможности за отсутствіемъ самыхъ этихъ рисунковъ.

Дж. Ф. Пенни по рисунку Рафаэля. Исаакъ и Ревекка. Ватиканскія Лоджіи

## XV



ОБАЯНІЕ Рафаэля было, внѣ сомнѣнія, почти чудеснаго характера. Въ то время, когда на папскомъ престолѣ возсѣдалъ тонкій эпикуреецъ Левъ X, когда культъ красоты вдругъ сдѣлался доминирующимъ надъ всѣми другими убѣжденіями и вѣрованіями, Рафаэль могъ пріобрѣсти значеніе какого-то «святого живописца» и, дѣйствительно, творить на глазахъ у всѣхъ чудеса — будь то въ произведеніяхъ собственныхъ рукъ или въ томъ руководствѣ работой своихъ любимыхъ учениковъ, благодаря которому они сами на время становились ге-

107 Сохранился рядъ разсказовъ о добротѣ и отзывчивости Рафаэля, объ его плѣнительныхъ манерахъ, объ его глубокой душевной культурности. Характерно, что въ [illegible] случая [illegible] смерть Рафаэля, тогда же готовы были [illegible] связь съ его кончиной; да и слова Вазари о томъ, что душа Рафаэля должна служить украшеніемъ раю, характерны для мнѣній, сложившихся о немъ, какъ о человѣкѣ.



Рафаэль. „La Vierge au voile". Лувръ, Парижъ.

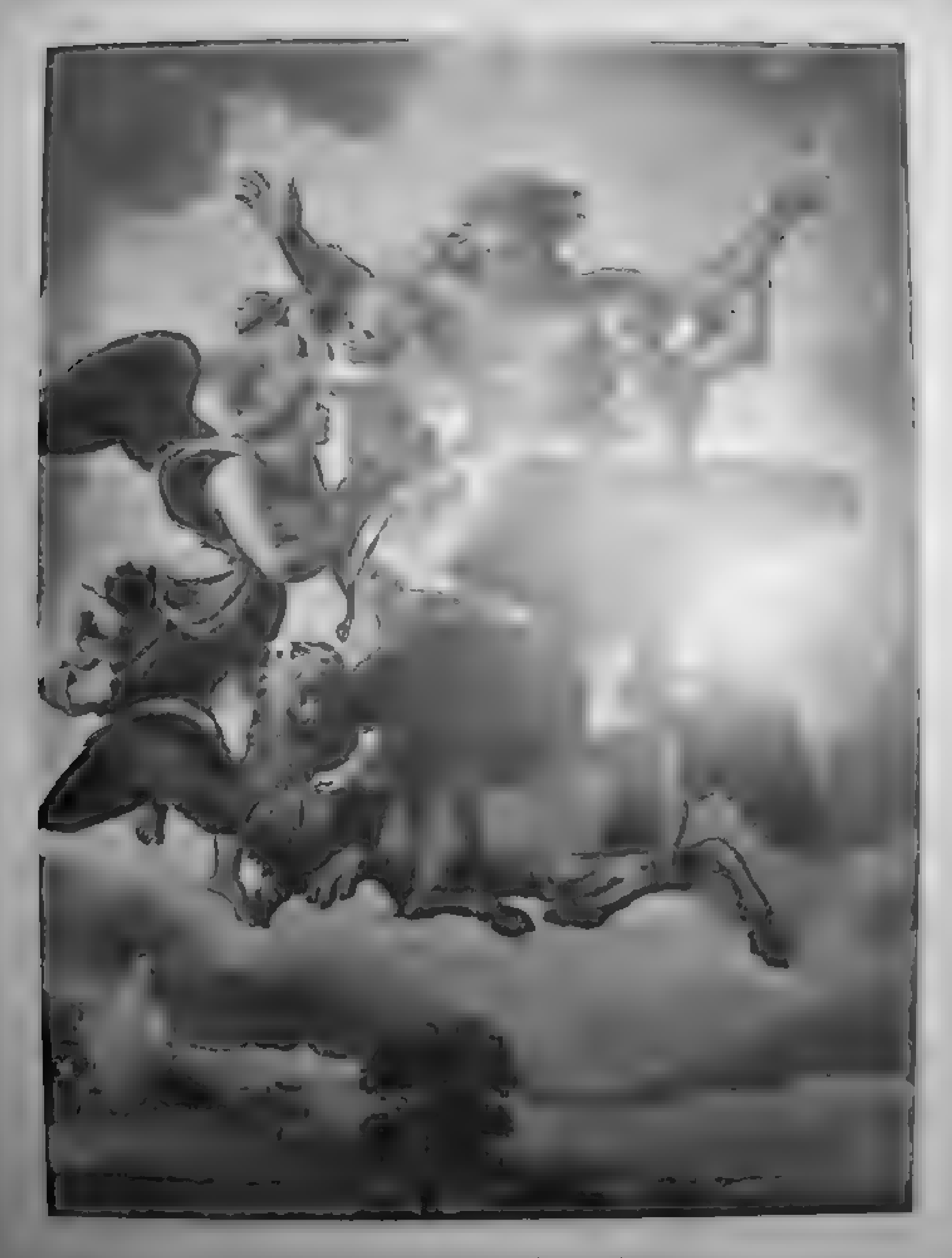
нальными. Одинъ угрюмый Микель Анджело глядѣлъ на это явленіе со скорбью пророка, для котораго не скрыта послѣдняя суть вещей и котораго должно было возмущать то, что мы теперь называемъ «эстетизмомъ». Не зависть говорила въ творцѣ «Сикстинской» (могъ ли полубогъ завидовать хотя бы и прекраснѣйшему человѣку?), но пониманіе, что въ этомъ искусствѣ есть элементъ игры, отвлекающій людей отъ чего-то самаго главнаго. Какъ Лютеръ негодовалъ на Римъ, такъ Микель Анджело негодовалъ на Рафаэля, имя котораго покрывало въ это время легіонъ художниковъ [98].

Тѣмъ же ученикамъ Рафаэля, Пенни, Джуліо и Удине, принадлежитъ роспись по рисункамъ Рафаэля (изъ которыхъ нѣсколько листовъ сохранилось) «Фарнезины» (въ то время дворца Киджи) и двумя изъ нихъ написаны всѣ послѣднія «картины Рафаэля», тѣ самыя, которыя вѣками считались шедеврами мастера: «Мадонна Франциска I», «Св. Михаилъ Архангелъ» (обѣ въ Луврѣ) и ватиканское «Преображеніе» [99]. Всѣ эти произведенія означаютъ то же, что означаютъ въ менѣе опредѣленной степени «Лоджіи», — окончательное «расточеніе» мастера, замѣну его личнаго творчества воодушевленіемъ другихъ. Въ эти послѣдніе годы Рафаэль весь отдался архитектурѣ, къ которой его влекло съ давнихъ поръ, на сосредоточенную же работу за живописью ему нехватало времени. Однако, дивные образы выходили одинъ за другимъ изъ этой странной мастерской, въ которой мастеръ почти [illegible] кисти, и какъ разъ эти образы разносили славу о немъ по всему [illegible] его доступнымъ всѣмъ, дѣлали свое мировое школьное [illegible] не могло покинуть Рима, будучи написано на недвижимыхъ [illegible] изводилось великолѣпнымъ рисовальщикомъ Маркантоніемъ [illegible] странствовать по свѣту. Иная гравюра, сдѣланная прямо съ [illegible] хранила при этомъ лучше мысль Рафаэля, нежели [illegible] картины и фрески [100]. И всюду такая художественная [illegible] вѣсть о новомъ художественномъ Мессіи, о томъ, что [illegible] прежней силой, что побѣждены дикость, грубость, что [illegible]

[98] Въ письмѣ Микель Анджело, опубликованномъ Миланези, онъ прямо обвиняетъ Рафаэля и Браманте въ зависти къ себѣ и въ интригахъ противъ себя. «Нужно признать» — прибавляетъ при этомъ мрачный Буонарроти, — «что Рафаэль имѣлъ добрыя основанія для этого, ибо то, что онъ зналъ въ искусствѣ, онъ узналъ отъ меня». Кондиви сообщаетъ [illegible] Микель Анджело о Рафаэлѣ [illegible] Тотъ же Кондиви сообщаетъ, что Рафаэль самъ [illegible] считалъ себя счастливымъ, что родился во дни Микель Анджело, ибо сей великій художникъ открылъ ему [illegible], которая была [illegible]

[99] Вазари считаетъ «Преображеніе» написаннымъ собственноручно Рафаэлемъ [illegible] Джуліо и Пенни. Не [illegible] Рафаэлю врядъ ли принадлежитъ «Мадонна [illegible]» въ Дрезденѣ [illegible] Пассаванъ [illegible] изслѣдователями къ послѣднимъ годамъ [illegible] мастера.

[100] Среди этихъ граверовъ съ Рафаэля [illegible] XIX [illegible] Мане «Завтракъ на травѣ» [illegible] архитектурные фоны въ [illegible] всего сказать [illegible] Рафаэля [illegible] по заказу Франциска I серію шпалеръ съ евангельскими сюжетами [illegible]



окончательно и цѣльную настоящее обновленіе «новое время» — путь [illegible] единенными силами древней мудрости и евангельскаго откровенія.

Какъ авторство декоративной части отымется у Рафаэля, такъ [illegible] вается у него и вся «постановочная часть» послѣднихъ его произведеній. Большинство изслѣдователей согласны видѣть его мысли и его рисунокъ лишь въ фигурахъ (и то Дольмайръ оставляетъ за Рафаэлемъ лишь верхнюю половину Преображенія), зато все остальное — всю «обыденность» и даже одежды дѣйствующихъ лицъ — историческая критика приписываетъ его ученикамъ. Что писаны эти произведенія его учениками — въ этомъ, дѣйствительно, трудно сомнѣваться. Ласковая, нѣжная, вся одухотворенная и трепетная техника Рафаэля исчезла изъ нихъ совершенно, исчезли и его ясныя прозрачныя краски, замѣненныя густой, впадающей въ черноту гаммой; наконецъ предположеніе, что все *разработано* учениками, устанавливается свѣреніемъ сохранившихся подготовительныхъ рисунковъ для различныхъ частей картинъ, въ которыхъ уже не видишь характернаго штриха Рафаэля. Но опять-таки и эти произведенія имѣютъ вполнѣ право носить имя Рафаэля, подъ которымъ они и значатся. Это становится яснымъ, какъ только мы сравнимъ все творчество Рафаэля послѣднихъ лѣтъ его жизни съ произведеніями, исполненными послѣ смерти мастера его учениками, когда они были предоставлены только себѣ.

Кому какъ не Рафаэлю можно приписывать сочиненіе тѣхъ чудесныхъ видовъ съ руинами, что стелются позади центральнаго дерева на картинѣ «Св. Семейство подъ дубомъ» и позади луврской «Madonne au voile»[16], или той «декораціи», что такъ геніально подчинена фигурамъ въ крошечномъ по размѣрамъ и все же грандіозномъ по впечатлѣнію «Видѣніи Іезекіиля»? Наконецъ для насъ несомнѣнно, что Рафаэлю, а не кому-либо иному, принадлежитъ въ цѣломъ и геніальная свобода композиціи послѣдней картины, носящей его имя, — ватиканскаго «Преображенія».

Особенно характерной для послѣдняго періода творчества Рафаэля является картина «Видѣніе Іезекіиля». Схема композиціи аналогична той, которой

---

[16] Полна очарованія здѣсь синяя даль, открывающаяся позади зелени перваго плана и служащая фономъ для группы сѣрыхъ, точно [illegible] отдѣленныхъ развалинъ. Руины, встрѣчающіяся на многихъ картинахъ Рафаэля («Мадонна Канигіани», «Аттила», обѣ «Мадонны съ покрываломъ», «Мадонна подъ дубомъ») — характерная подробность какъ для всего времени, такъ въ частности и для его личныхъ увлеченій. Послѣдніе годы Рафаэль состоялъ главнымъ руководителемъ раскопокъ въ Римѣ и его окрестностяхъ. Если теперь и возникаютъ сомнѣнія относительно составленія мастеромъ знаменитой записки о начертаніи и сохраненіи древностей ([illegible] въ своей книгѣ «Bramante und [illegible]» [illegible] приписываетъ ее Браманте), то все же существуетъ много свидѣтельствъ о томъ, что Рафаэль послѣдніе годы былъ занятъ точными промѣрами и снимками съ римскихъ сооруженій. Маркъ Антоніо де Серъ Ветторе писалъ нѣсколько дней послѣ смерти Рафаэля, скончавшагося въ Страстную пятницу, 6 апрѣля 1520 г., Антоніо ди Марсиліо, въ Венецію: «Смерть его повергла въ горе міръ ученыхъ, для которыхъ онъ зарисовалъ въ книгу древнія зданія Рима съ ихъ пропорціями, формами и орнаментами, и все это столь точно, что, кто видѣлъ эти рисунки, можетъ утверждать, что онъ видѣлъ самый древній Римъ. Онъ уже закончилъ первую зону» (см. Passavant, «Raphael d'Urbin», франц. изд., стр. 282 и примѣчаніе на стр. 261). Своей цѣлью Рафаэль ставилъ начертаніе полнаго плана древняго Рима. Нѣчто подобное, въ болѣе широкомъ размѣрѣ, но едва ли съ той же точностью, было осуществлено полвѣка спустя геніальнымъ офортистомъ Дж. Б. Пиранези.



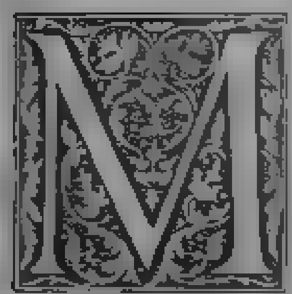
воспользовался около того же времени Дюреръ въ своемъ образѣ «Всѣхъ Святыхъ» и Кульмбахъ въ чудесной картинѣ, находящейся въ Эрмитажѣ. Нѣтъ грозной громады видѣнія: внизу изъ-за облаковъ открывается кусокъ земли, освѣщенная одинокимъ лучомъ. Микель Анджело удовлетворился бы одной грандіозной группой Іеговы и символическихъ фигуръ всей же обо-личностью; онъ пренебрегъ бы, погнушался бы ею, какъ чѣмъ-то лишнимъ, что лишь разбьетъ впечатлѣніе. Рафаэль, почти сравнившись на сей разъ въ композиціи съ колоссальной мощью своего соперника и учителя, не былъ въ состояніи забыть землю, свою дорогую, милую землю. Богъ у него смотритъ не прямо передъ собой, а внизъ, и одна эта деталь въ связи съ крошечнымъ деревомъ на первомъ планѣ и съ крошечной, еле замѣтной фигуркой пророка показываетъ его отношеніе къ мистическимъ вопросамъ. Микель Анджело — полубогъ, пророкъ, привыкъ стоять передъ Богомъ глазъ на глазъ, не переставая ни на минуту ощущать своей собственной силы. Рафаэль — человѣкъ, душа покорная и смиренная, отдающаяся служенію Богу, понимающая Его въ видѣ надвигающейся страшной грозы и въ то же время остающаяся вѣрной землѣ. Стоя на ней, среди зеленаго царства, среди холмовъ и долинъ, художникъ устремляетъ свой взоръ вверхъ, страшась Творца, чувствуя свое ничтожество передъ Нимъ, но безгранично въ то же время любя Его въ Его твореніи.



# *КОНЕЦЪ*
# „ЗОЛОТОГО ВѢКА
ВЪ
# *СРЕДНЕЙ ИТАЛІИ“*



I



Можно сказать, что Рафаэль оставилъ живопись съ момента, когда на него взвалили непомѣрныя архитектурныя задачи; и все же мастеръ послѣ того продолжалъ руководить творчествомъ своихъ помощниковъ и выражать свои мысли посредствомъ ихъ работъ. Со смертью же Рафаэля этотъ живительный источникъ изсякнулъ, и съ этого момента вся художественная жизнь Рима получила иной характеръ. Въ станцѣ «д'Элиодоро», въ плафонныхъ фрескахъ «Фарнезины», въ ватиканскихъ «Лоджіяхъ», а также въ цѣломъ рядѣ станковыхъ картинъ мастерской Рафаэля, живетъ большая и страстная, но въ то же время какая-то легкая, радостная въ основѣ, чисто еще рафаэлевская жизнь. Въ четвертой и самой большой станцѣ, въ «Залѣ Константина», жизненность исчезаетъ и на сцену появляется нѣчто до тѣхъ поръ неизвѣстное исторіи искусства — «офиціальный» холодъ [1].

Полна бѣшенаго порыва самая битва, въ которой равноапостольный императоръ мететъ толпы язычниковъ и доставляетъ побѣду Христову воинству

[1] Работы для декораціи «Зала Константина» были начаты еще при Львѣ X, прерваны со вступленіемъ на престолъ Адріана VI и возобновлены лишь въ 1523 г. при Клементѣ VII Медичи. Рафаэль думалъ исполнить эти сюжеты [illegible] Джуліо Романо и Пенни [illegible] фресковую технику, и первоначальная попытка была замѣнена позже. Самая [illegible] состоитъ изъ большихъ сюжетовъ: «Явленіе Константину креста», «Битва Константина», «Крещеніе Константина», «Даръ Константина [illegible] Рима». Между ними изображены восемь папъ и [illegible] фигуры. Плафонъ написанъ въ XVI вѣкѣ.

Даже въ этой послѣдней фрескѣ еще хорошо помнитъ [illegible]
но вмѣстѣ съ тѣмъ въ то же время все въ этой величавой и строгой [illegible]
немъ и совершеннымъ. И откуда ни возьми эту торжественн[illegible]
и эта равномѣрная раздѣлка, замѣнившая собой прежнюю [illegible]
и его всегда столь обдуманное распредѣленіе фигуръ [illegible]
обширнымъ представляется и немаловажнымъ [illegible]
въ которомъ какъ будто сказывается желаніе заимствовать у Ми[illegible]
его грандіозную пустынность [3].

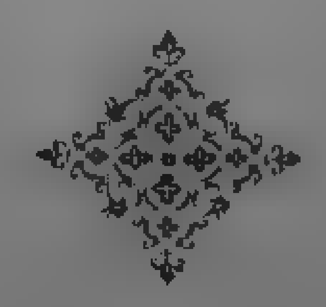
Рафаэль дѣйствовалъ на своихъ учениковъ всѣмъ обаяніемъ [illegible] удивительной гибкой восприимчивой натуры. Онъ не создалъ [illegible] же его искусство не содержало теоріи. Часто оно было вдохновлено [illegible] ствомъ другихъ художниковъ, еще чаще — непосредственно природой [illegible] всякомъ случаѣ оно не покоилось на незыблемыхъ устояхъ. [illegible] впечатлительности, Рафаэль приходилъ въ восхищеніе отъ самого [illegible] образнаго, и при этомъ онъ обладалъ дивнымъ даромъ заражать своимъ восторгомъ другихъ. Но какъ только мастеръ покинулъ семью учениковъ, послѣдніе должны были почувствовать себя какъ бы брошенными на произволъ судьбы. Учитель не успѣлъ (да и по самымъ свойствамъ своей натуры не могъ) вооружить души ихъ тѣмъ, что называютъ принципами и программой.

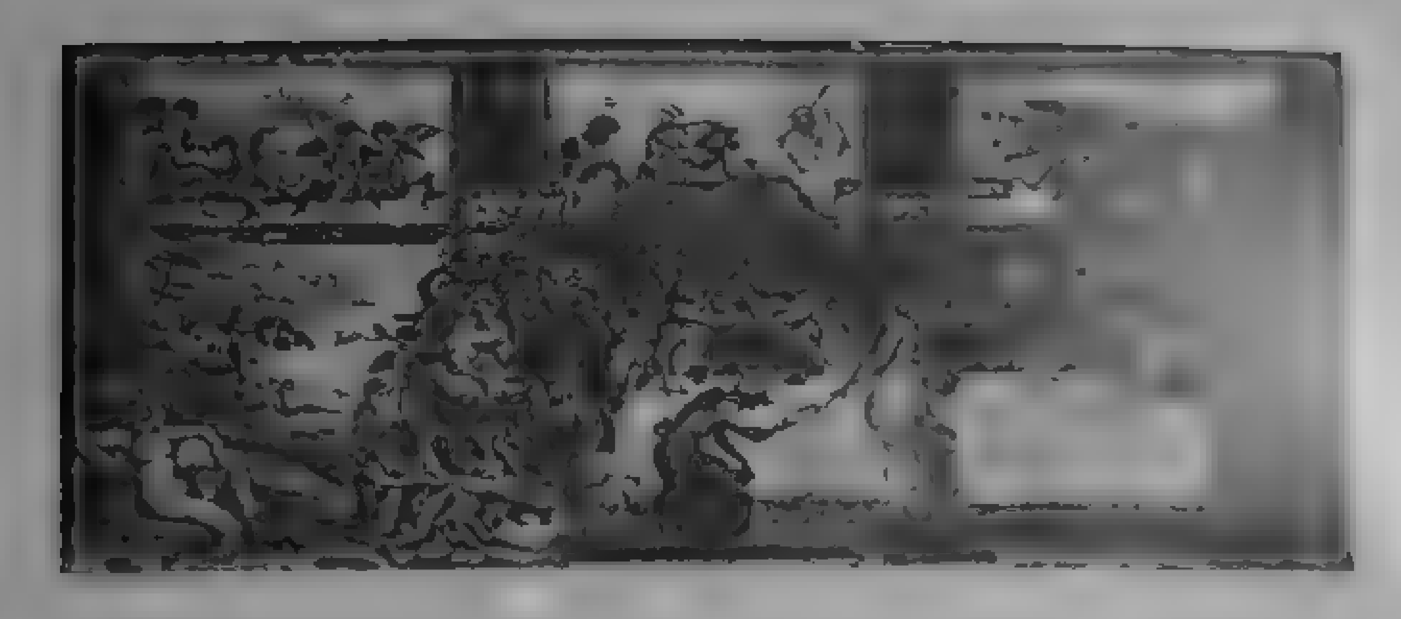
Вполнѣ понятно, что именно благодаря этому съ момента же смерти Рафаэля колоссальное, незыблемо устойчивое, все цѣльное, все мощное искусство Микель Анджело, которое ученики Рафаэля воспринимали до тѣхъ поръ въ болѣе доступной переработкѣ своего непосредственнаго руководителя, должно было покорить ихъ окончательно. Нужно думать, что каждый изъ этихъ художниковъ продолжалъ чтить память о дорогомъ и миломъ учителѣ до самой своей кончины, но ихъ настоящимъ идеаломъ стало твореніе «страшнаго» Буонарроти. Рафаэль при своей геніальной приспособляемости нашелъ въ себѣ силу свести грандіозное искусство Микель Анджело на землю, придать ему «человѣческій» обликъ. Вдохновляясь творчествомъ своего старшаго собрата, онъ при этомъ ему не покорился. Ученики Рафаэля, оставшись съ глазу на глазъ съ грозными дѣлами Сикстинской капеллы, превратились въ подражателей, и это одно уже способно объяснить блѣдность и [illegible] всей римской живописи чинквеченто.

И внѣшнія событія сыграли свою пагубную роль въ смыслѣ упадка школы художественной жизни въ Римѣ. Еще до 1527 года — до знаменитаго

[illegible]

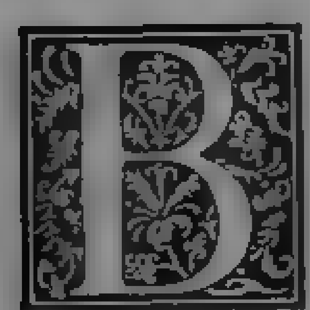
[illegible] Римъ [illegible] въ 1527 [illegible] осады и разгрома, когда еретики [illegible] на улицахъ и на площадяхъ, въ храмахъ [illegible] покрыли грязью [illegible] всѣмъ совершила [illegible], пустивъ по міру зажиточныхъ и заставивъ дрожать самыхъ стойкихъ, [illegible] вдругъ оказалось, что нѣтъ у папскаго правительства ни силъ, ни денегъ, ни авторитета, — тогда искусство Рима, видавшее столь быстрый расцвѣтъ, вдругъ очутилось въ состояніи агоніи. Въ 1533 году, шесть лѣтъ послѣ этого нашествія варваровъ, старѣющій Микель Анджело принимается за свой «Страшный судъ»; онъ же сочиняетъ куполъ, достойнымъ образомъ увѣнчавшій San Pietro. Но лишь онъ одинъ, въ полномъ одиночествѣ, могъ положить эти два замковыхъ камня римскаго ренессанса. Городъ нашъ долженъ былъ еще увидѣть возникновеніе немалаго количества знаменитыхъ художественныхъ произведеній, но ни одно изъ нихъ не даетъ иллюзіи продленія «золотого вѣка», ни одно изъ нихъ не обвѣяно тѣмъ здоровымъ и граціознымъ творческимъ духомъ, которымъ были полны первые двадцать лѣтъ XVI вѣка.





*Джуліо Романо. Приготовленія къ свадебному банкету Купидона и Психеи. Палаццо дель Те въ Мантуѣ.*

## II



Въ каждомъ изъ учениковъ Рафаэля взяло верхъ одно изъ заложенныхъ учителемъ началъ, остальныя же должны были уступить, отойти на второй планъ. Даже лучшій Джуліо Романо не остался на той высотѣ, на которую онъ взошелъ, ступая по пятамъ своего руководителя, и онъ не сохранилъ въ себѣ того широкаго универсальнаго охвата, который являлся самой основой художественной личности Рафаэля.[1] Въ Рафаэлѣ чудеснымъ образомъ соединились идеалы христіанства и идеалы язычества: онъ указалъ на возможность [illegible] послѣднихъ примиренія. У Джуліо равновѣсіе нарушается въ сторону язычества. И намека на христіанскій духъ не осталось въ его твореніи; даже на стѣнахъ церквей онъ, видимо, позволялъ себѣ больше думать о древнихъ миѳахъ, нежели о христіанскихъ легендахъ.

---

[1] Джуліо Пиппи де Джануцци, Джуліо прозванный Романо, родился въ Римѣ въ [illegible] ... 1524 г., по рекомендаціи друга Рафаэля [illegible] ... [illegible] ... Jahrbuch [illegible] ... 1904 [illegible] ... 1842 [illegible]



Джуліо Романо, Доменико Ринальдо и Гуидо да Фаэнца. Гибель гигантовъ. Палаццо дель Те въ Мантуѣ.

Такой художникъ при неувядаемой силѣ воображенія и обширныхъ познаніяхъ во всѣхъ отрасляхъ искусства и техники, не исключая строительной и инженерной науки, долженъ былъ представлять собою нѣчто завидное для всѣхъ итальянскихъ властелиновъ, стремившихся къ возсозданію обстановки древнихъ цезарей. И дѣйствительно Джуліо, считавшійся послѣ смерти Рафаэля (по словамъ Вазари) лучшимъ художникомъ Италіи, былъ сманенъ въ 1[illegible] герцогомъ мантуанскимъ Федериго Гонзага, находившимся въ дружескихъ отношеніяхъ еще съ учителемъ Джуліо.

Однако, исключительно одаренный Джуліо, переселившись въ Мантую, [illegible] нашелъ тѣхъ ясныхъ и прелестныхъ нотъ, которыми отличалось его творчество въ Римѣ, при жизни Санціо. Оно было поистинѣ прекраснымъ, пока его согрѣвало солнце учителя или та среда, которая была образована Рафаэлемъ [illegible] которая не сразу распалась послѣ его смерти. Въ Мантуѣ же Джуліо оказался не однимъ изъ «товарищей мастерской», а начальникомъ, заваленнымъ самымъ разнороднымъ трудомъ, и это положеніе наложило роковую печать на его созданія [5]. Теперь искусство Джуліо не только начинаетъ страдать односторонностью, но и пріобрѣтаетъ характеръ чего-то спѣшнаго, постепенно переходящаго даже въ грубость. Онъ до послѣдняго дня остается изумительнымъ фантастомъ: образы за образами и цѣлыя декоративныя системы возстаютъ въ его воображеніи и ложатся на бумагу подъ его карандашомъ. Но разработка этихъ образовъ и системъ достается другимъ, болѣе слабымъ мастерамъ [6], и въ результатѣ получается нѣчто, если и прекрасное по замыслу, то по исполненію «сырое», а часто даже уродливое.

Джуліо принадлежитъ во «внѣшней исторіи живописи» очень большая роль вплоть до XIX вѣка, и за послѣднее время снова намѣчается какое-то пробужденіе увлеченія имъ. Передъ его фресками въ Мантуѣ прошли всѣ величайшіе художники и поэты XVI, XVII и XVIII вѣковъ, и именно здѣсь

[5] Мантуя небольшой, нездоровый и неживописный городъ, лежитъ въ низкой мѣстности, окруженной болотами и чрезмѣрнымъ количествомъ озеръ. Это въ полномъ смыслѣ слова «лягушечье царство». Цѣлыя пространства въ окрестностяхъ мокнутъ мѣсяцами подъ водой. Въ Мантуѣ то сыро и холодно, то жарко и душно. Лѣтомъ свирѣпствуетъ малярія. Джуліо, какъ позже Людовикъ XIV въ Версалѣ, доказалъ, что можетъ сдѣлать человѣческій геній съ самой неблагодарной природой. Въ двадцать лѣтъ неустанной работы онъ «привелъ въ порядокъ» столицу и страну своего новаго государя и — мало того — сообщилъ городу значеніе художественнаго центра. До него здѣсь работалъ другой величайшій геній итальянскаго ренессанса, т. е. въ чисто-художественномъ смыслѣ превосходящій Джуліо, — Мантенья. Однако не о Мантеньѣ думаешь, обозрѣвая странную Мантую и знакомясь съ ея окрестностями; думаешь исключительно о Джуліо, который на все наложилъ печать своего [illegible] отъ римской [illegible] восторгомъ, своей неуступчивой воли и безпредѣльной роскоши воображенія.

[6] Среди сотрудниковъ Джуліо по мантуанскимъ работамъ достойны упоминанія слѣдующіе живописцы: Лука да Фаэнца, спеціалистъ по пейзажамъ и архитектурамъ, Фермо да Караваджо, Джероламо де Понтремоли, Ринальдо Мантовано, Джованни Баттиста Бертано, Бенедетто Пальи да Пеша, Теодоро Гизи Мантовано, Ансельмо де Гвисъ, Агостино де Мо[illegible], Лоренцо Коста Младшій, Джанъ Франческо Пенни. Въ началѣ работъ по украшенію Palazzo del Te въ нихъ принималъ участіе (въ 1530, 1531 г.г.) и одинъ изъ величайшихъ декораторовъ поздняго ренессанса, Приматиччо, переселившійся затѣмъ во Францію. Его стюкки не уступаютъ здѣсь его фрескамъ, и по этимъ произведеніямъ, сравнительно мало пострадавшимъ отъ времени, можно лучше судить о мастерѣ, нежели по его искаженной декоровкѣ въ Фонтенебло.

[7] Мантуя, преображенная Джуліо Романо, сыграла въ исторіи искусства большую роль, и эту роль она начала играть очень скоро, какъ только по всей Европѣ стало возможнымъ знакомиться съ ея сокровищами посредствомъ гравюръ



Джуліо Романо. Приготовленія къ свадебному банкету [illegible]

ями нѣчто въ высшей степени [illegible]. [illegible] Джуліо [illegible] не столько въ [illegible] его [illegible] увлекательной дерзости его замысловъ [illegible] первымъ творческой работы своеобразная [illegible] въ исполненіи грандіозныхъ задачъ, возложенныхъ на него [illegible] 1540 года регентомъ Мантуи кардиналомъ Эрколе [illegible] рый художника доходило до того, что онъ открыто [illegible] имѣетъ большее право считаться господиномъ государства [illegible].

Великимъ художникомъ Джуліо представляется въ [illegible] виллы Palazzo del Te подъ Мантуей, построенная по [illegible]. Но и здѣсь все исполнено далеко не имъ [illegible] скомканы, не продуманы до конца, изумительныя затѣи [illegible] женіемъ съ непоправимыми ошибками. Всякій [illegible] этого памятника, долженъ придти къ убѣжденію, что [illegible] близкій по мощи къ тому, какой охватываетъ въ [illegible] и въ «Сикстинской», и, однако, тутъ же [illegible], что [illegible] условія помѣшали этому духу выразиться съ совершенной [illegible].

Джуліо не устоялъ передъ требованіями герцога, желавшаго [illegible] работы быстро оконченными, да и въ немъ самомъ было столько импровизаторскаго пыла, что онъ и при другихъ условіяхъ не сумѣлъ бы сдержать вожжи и замедлить темпъ работы. Въ результатѣ получилось нѣчто напоминающее театральныя постановки. Въ Palazzo del Te фантазія творца изливается неизсякаемымъ потокомъ [1], но, всматриваясь пристальнѣе, видишь всюду отталкивающіе слѣды спѣшки. Это вызываетъ при обзорѣ сказочнаго циклопически-огромнаго дворца смутное неудовлетворенное чувство.

Джуліо, весь отдавшійся увлеченію древностью, превосходно знавшій Гомера, Овидія и Виргилія, долженъ былъ, между прочимъ, дать цѣнные вклады въ исторію пейзажа. Все его твореніе, въ сущности, посвящено олицетворенію и воспѣванію стихійныхъ силъ. Въ своемъ шедеврѣ въ стѣнописи «Зала Психеи» онъ представляетъ какъ бы раскрытую въ прекрасную природу бесѣдку. Въ другихъ композиціяхъ Джуліо представляетъ въ остроумныхъ сочетаніяхъ жизнь людей и природы восходъ солнца и луны, утро

---

исполненныхъ съ фресокъ Джуліо [illegible] работавшими въ Мантуѣ. Эта мантуанская группа [illegible] состоитъ изъ членовъ семьи [illegible] (Джованни Баттиста и [illegible] и Адамо) и одного изъ замѣчательнѣйшихъ мастеровъ, рѣзчика [illegible] (1520—1582).

[1] Работы надъ этимъ загороднымъ дворцомъ начались въ 1525 г. и продолжались непрерывно до 1535 г. Позже еще довершались [illegible] части. [illegible] по проекту Джуліо [illegible] Джованни Франческо Пенни работалъ здѣсь въ 1528 г. Приматиччо — въ 1530 г. [illegible] начаты были по [illegible] Джуліо [illegible] Фермо да Караваджо, Бенедетто [illegible] и Ринальдо Мантовано [illegible] въ 1534 году. [illegible] Психеи расписаны [illegible] руководствомъ Джуліо. Пенни, Паньи и Коста — въ 1528 г.

[2] Кто не видѣлъ фресокъ Джуліо въ Палаццо дель Тэ, тотъ не имѣетъ права говорить объ искусствѣ поздняго ренессанса. Залъ за заломъ дѣйствуетъ [illegible] арабески, фризы, лѣпныя статуи и [illegible] характера.



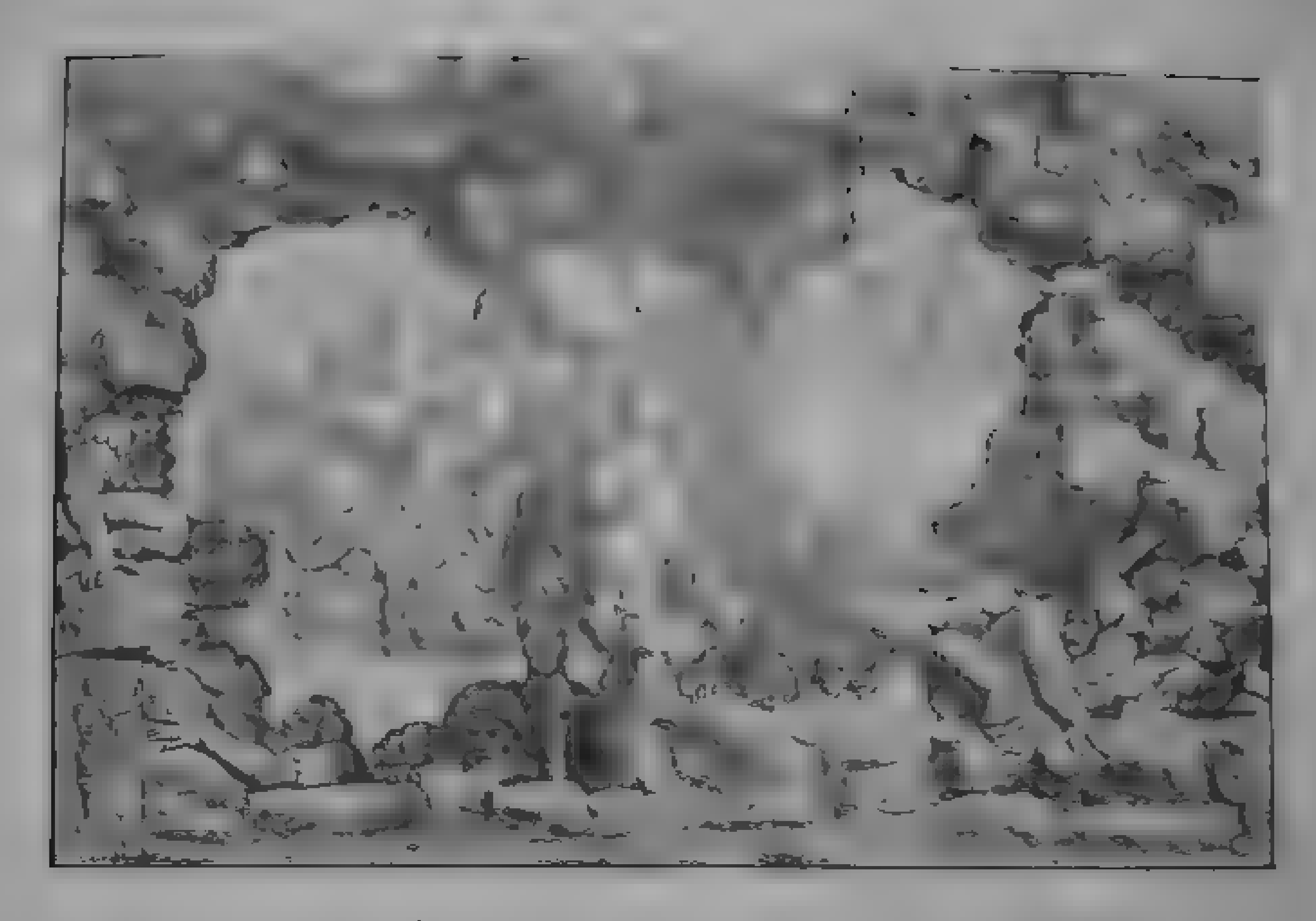
*Джуліо Романо. Деталь фрески „Приготовленія къ банкету“. Залъ Психеи въ Палаццо дель Тэ въ Мантуѣ.*

въ мѣрѣ и силы [illegible]. При [illegible] стиленныхъ, увлеченныхъ [illegible], въ которыхъ [illegible] мѣстами чертами общими [illegible] стоя онъ ничего [illegible].

Съ особой силой пониманіе жизни природы [illegible] у Джуліо тамъ, гдѣ ему приходится изображать [illegible] существа. Его фавнамъ и [illegible] вѣрнѣе, чѣмъ вѣрнымъ измышленіямъ древнихъ или Рубенса. Болѣе [illegible] нихъ сказывается какая-то возможность бытія этихъ [illegible] не найти въ дѣйствительности, но что въ сущности [illegible] чтобы они могли быть? Когда-нибудь такіе [illegible] передъ нами въ рощѣ или такая нимфа подниметъ [illegible] тѣло изъ рѣчки.

Тѣмъ не менѣе причисленію Джуліо къ художникамъ [illegible] мѣшаетъ отсутствіе одной цѣннѣйшей черты, [illegible] творчество Рафаэля, Микель Анджело, Джорджоне и Тиціана до предѣльныхъ высотъ. Въ немъ нѣтъ цѣлостности міровоззрѣнія. Многое, здѣсь, зависитъ отъ того, что Джуліо дѣйствительно долженъ былъ все время спѣшить и поручать отвѣтственныя задачи ученикамъ и помощникамъ. Но внѣ сомнѣнія, что многое непріятное получалось въ его живописи, какъ отраженіе какого-то внутренняго разлада. Этотъ разладъ сказывается и въ той [illegible]рожности, которой онъ любитъ щеголять въ жестахъ, и въ той истеричности, которая искажаетъ черты его дѣйствующихъ лицъ. Характерно, наконецъ, что его сценаріи, пейзажи прекрасно сочинены, но они почему-то не радостны и въ ихъ краскахъ опредѣленно сказывается склонность къ чернотѣ или къ пестротѣ, и ласка солнца, свѣтотѣни, нѣжныхъ рефлексовъ, имъ неизвѣстны.

Въ чемъ дѣло? Откуда могли взяться эти черты, незнакомыя еще предыдущему поколѣнію и здѣсь искажающія творчество такого сильнаго, такого ревностнаго читателя ясныхъ эллиновъ? Не слѣдуетъ ли ихъ объяснить исключительно тѣмъ, что и въ душѣ Джуліо нарушилось равновѣсіе — это высшее благо возрожденія, что уже бросили свою тѣнь на все и религіозныя сомнѣнія и предчувствіе мірового духовнаго банкротства. Вѣдь въ тѣ дни зашаталось все, что только что еще казалось незыблемымъ. Хорошо было Рафаэлю двадцать лѣтъ назадъ въ папскихъ чертогахъ изображать языческаго Аполлона и не разрѣшать вопроса, вѣритъ ли онъ и въ этого бога или нѣтъ. Тогда этого вопроса не предлагали. Культура переживала моментъ общаго примиренія идей. Отсюда и въ Рафаэлѣ его спокойствіе, ладъ, чувство блаженства и счастья. Когда же полцарства папы запылало невиданнымъ мятежомъ — вопросы эти стали возникать сами собой и отнынѣ приходилось высказываться каждому, съ кѣмъ онъ и противъ кого. Бѣда грозила тому, кто слишкомъ отчетливо заявлялъ свое предпочтеніе



*Джуліо Романо и Ринальдо Мантовано. Гибель гигантовъ. Палаццо дель Тэ въ Мантуѣ.*

идей не утвержденныхъ церковными догмами, и такимъ подлиннымъ язычникамъ, какъ Джуліо, приходилось лгать передъ другими и главное передъ собой, при чемъ о внутренней гармоніи у нихъ, разумѣется, не могло быть рѣчи.

Отъ лжи — шагъ къ омертвѣнію. Джуліо былъ великій поэтъ природы, но онъ не зналъ или не хотѣлъ знать во имя чего ему въ ней умиляться, кому въ ней молиться. Звуки его пѣснопѣній какъ-то терялись въ пустотѣ, натура подъ его кистью каменѣла, какъ окаменѣли изображенные имъ низверженные гиганты[10]. И онъ взваливалъ Оссу на Пелліонъ, желая взобраться до Олимпа, но когда онъ увидалъ этотъ свой Олимпъ, онъ въ ужасѣ отшатнулся. Вмѣсто дивно улыбчивыхъ боговъ Рафаэля или прекрасныхъ небожителей Микель Анджело ему открылось сборище какихъ-то мятущихся и визжащихъ бѣсовъ. Быть можетъ, уроки дѣтства, средневѣковья вспомнились Джуліо

[10] Во многихъ отношеніяхъ роспись этого «Зала гигантовъ» является типомъ и символомъ искусства барокко. Живопись покрываетъ сплошь всѣ четыре стѣны и безъ посредства какого-либо архитектоническаго звена распространяется и по сводчатому потолку. Роспись разсчитана на впечатлѣніе, будто зритель, стоящій посреди зала, самъ находится между рушащимися громадами въ толпѣ падающихъ вверхъ ногами, раздавленныхъ подъ каменными глыбами исполиновъ. Вверху черезъ отверстіе въ скалахъ видны облака, на которыхъ возсѣдаютъ небожители и еще выше въ плафонномъ сокращеніи — колонны Зевсовыхъ чертоговъ и его царственный престолъ.

и произвели въ душѣ его расколъ, ввергнули ее въ отчаяние. Искусство Джуліо съ виду посвящено радости, блаженству, любовнымъ утѣхамъ, а на самомъ дѣлѣ оно исполнено страданія [illegible] внутренней стихіи.

Завѣты Рафаэля о ритмѣ, о мѣрѣ, о спокойствіи, о [illegible] ческаго достоинства были забыты Джуліо [illegible] и наоборотъ, съ какой-то непреоборимой силой сказывалась манія грандіоза, желаніе во что бы то ни стало поразить, подавить. Не законы дивнаго равновѣсія мірозданія занимали умъ Джуліо и близкихъ къ нему художниковъ середины XVI вѣка, а [illegible] того, ихъ плѣнила какая-то «мировая эквилибристика» [illegible] устойчивостью. И здѣсь въ мантуанскихъ работахъ любимаго ученика Рафаэля съ особой силой обнаруживается, что въ художественномъ [illegible] считалось теперь настоящимъ идеаломъ. Сюжеты, взятые въ [illegible] еще говорятъ о томъ же ровномъ, ясномъ счастьѣ, которое [illegible] «Станцъ» и «Фарнезины». Но это впечатлѣніе заслоняется другимъ [illegible] грозы, какого-то ужаса и смятенія.

Отсюда понятно, почему Джуліо, страстный поклонникъ античности, представилъ во дворцахъ своего герцога всѣ мифы древнихъ, но не сумѣлъ въ эти изображенія вложить ту нѣжную атмосферу, что составляетъ главную прелесть аналогичныхъ произведеній Рафаэля: «Галатеи», «Суда Париса» или «Парнаса», въ нихъ нѣтъ умиленнаго «созданія вселюбовія», наивной любви къ простору, къ воздуху, къ полямъ, къ цвѣтамъ, той самой любви, которая такъ чарующе вылилась уже въ флорентійскихъ картинахъ Санціо и которая сближаетъ его «образа» съ поэмами Ѳеокрита и Виргилія. Въ твореніяхъ Романо ясно сказывается желаніе приложить чисто библейскую суровость Буонарроти къ нѣжнымъ вымысламъ эллиновъ. Самая природа у него подчинена фигурамъ, ея формы умышленно упрощены, схематизированы и «обѣднены», и всего характернѣе для этого художника то, что жизнь природы не передается въ образахъ, заимствованныхъ у нея непосредственно, но выражается въ человѣческихъ олицетвореніяхъ.

Въ послѣдней части нашей книги мы займемся подробнѣе тѣмъ, что въ сущности означаетъ это водвореніе царства аллегоріи въ пластическихъ художествахъ, и тамъ же постараемся выяснить причины его возникновенія. Но и сейчасъ въ нашей «živописной исторіи» мы не можемъ пропустить безъ вниманія это явленіе, имѣвшее большой общій смыслъ, въ частности же отозвавшееся самымъ опредѣленнымъ образомъ на цѣлыя полосы специально исторіи пейзажа. При этомъ мы должны отмѣтить не только отрицательныя, но и положительныя стороны даннаго направленія живописи — аллегорической стилизаціи. Отрицательныя — слишкомъ явны, и на нихъ останавливаться

---

Идея [illegible] Рафаэля — [illegible] [illegible]



*Джулио Романо. Смерть Прокриды. Гравюра Джорджо Мантовано*

не имѣетъ смысла. Разъ эстетика времени требовала вмѣсто самыхъ горъ рѣкъ деревьевъ и неба изображать божества горъ рѣкъ деревьевъ и неба (божества въ которыя запрещено было вѣрить) [illegible] несомнѣнно это должно было отразиться и на убѣдительности самой передачи. Къ [illegible] XVI вѣка во всей Италии, кромѣ Венеціи, не найти художника, который умѣлъ бы изображать природу такъ, какъ это умѣли мастера [illegible] въ наивномъ реализмѣ кватроченто. Художники просто постепенно [illegible] лись обращать вниманіе на природу въ цѣломъ.

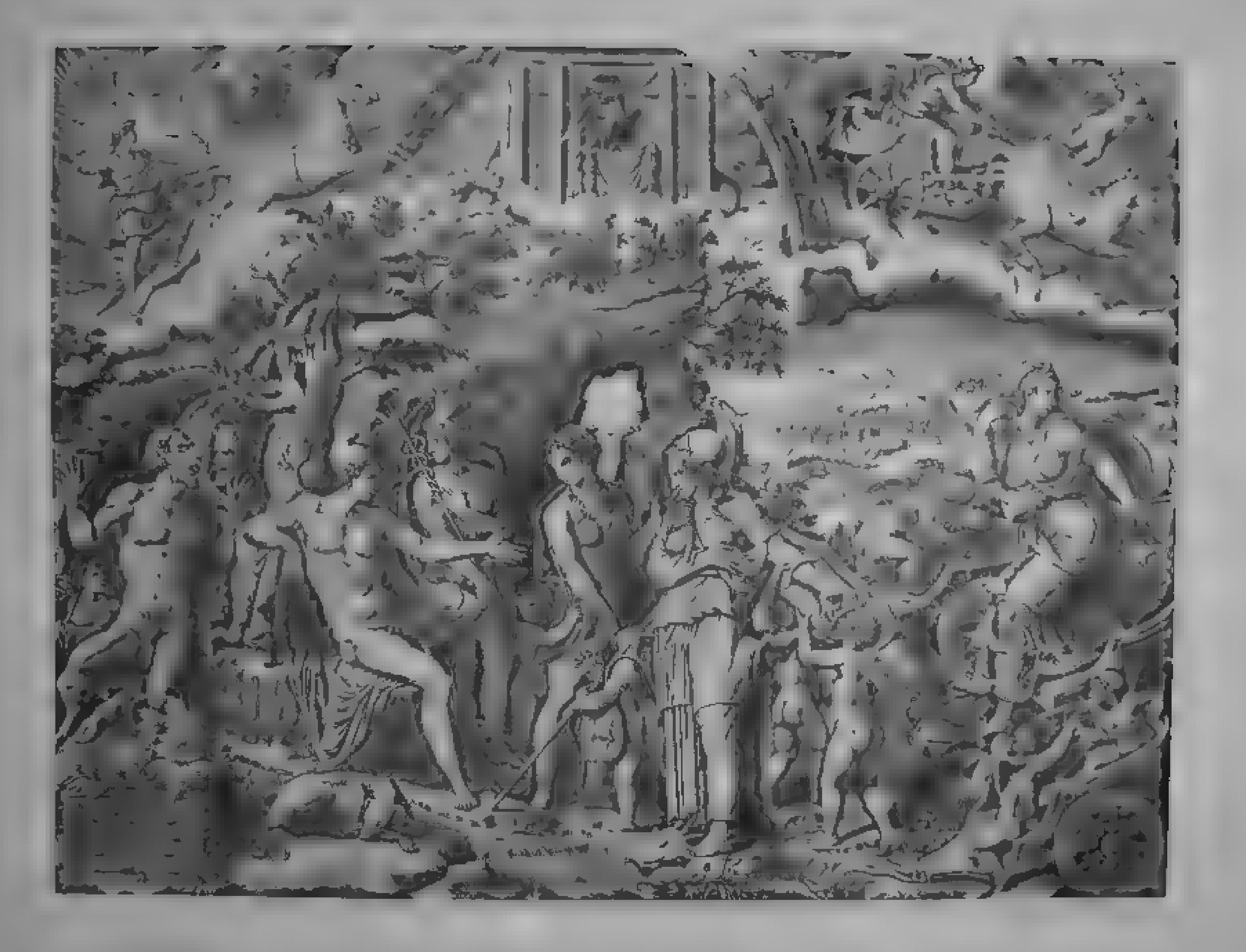
Однако, съ другой стороны, та же утрированная эстетика и связанная съ ней «однобокая стилистика» способствовали изумительному [illegible] композиціоннаго чувства и разработали до предѣльной степени [illegible] схемы. У Джуліо мы встрѣчаемъ (особенно въ его небольшихъ [illegible]) прямо геніальныя въ своей упрощенности композиціи, олицетворенія [illegible] природы (особенно въ декоровкѣ «грота» Палаццо дель Тэ) и [illegible] умѣетъ связать неразрывными узами фигуры съ тѣми сценическими [illegible] среди которыхъ онъ заставляетъ ихъ дѣйствовать. Этими же его [illegible] должны были воспользоваться два его «позднихъ преемника» Рубенсъ, долгое время жившій въ Мантуѣ и Никола Пуссенъ, хорошо знавшій [illegible] чество Джуліо. Въ ихъ созданіяхъ ясный міръ эллиновъ воскресаетъ [illegible] всей своей полнотѣ, не выходя при этомъ (именно благодаря «дисциплинѣ», унаслѣдованной отъ Джуліо) изъ подчиненія какой то системѣ условныхъ и въ то же время убѣдительныхъ образовъ, въ которыхъ художники вкладывали свое толкованіе жизненныхъ силъ натуры.

---

Изъ наиболѣе выдающихся учениковъ и подражателей Джуліо Романо одинъ, постоянный его сотрудникъ, остался въ тѣни мастера — это Ринальди [illegible], другой, извѣстный больше по гравюрамъ, достоинъ занять выдающееся положеніе въ исторіи ренессанса — это Джованни Баттиста Скульпторъ, извѣстный также подъ прозвищами Бертано и Мантовано. Первый былъ, какъ кажется, очень умѣлымъ, но и грубоватымъ практикомъ, исполнявшимъ въ большомъ видѣ на стѣнахъ идеи своего руководителя (имъ, напримѣръ, написаны фрески «Зала гигантовъ» въ Тэ). Бертано [3], унаслѣдовавшій послѣ Джуліо постъ главнаго завѣдывающаго всѣми художественными работами при дворѣ герцога Мантуанскаго, является художникомъ со странной фантазіей, съ болѣзненнымъ

[2] Доменико Ринальди Мантовано — личность не выясненная. По одним свѣдѣніямъ, онъ умеръ [illegible] лѣтъ, въ 1566 г., по другимъ, онъ уже въ 1534 г. расписывалъ «Залъ гигантовъ» въ Тэ. Ему приписываются теперь [illegible] [illegible] три [illegible] картины въ Эрмитажѣ «Труды Геркулеса», [illegible] Портелони и [illegible] основаніемъ [illegible] Мельдолы Скьявоне. Пейзажныя части, встрѣчающіяся въ росписи «Зала гигантовъ», принадлежатъ кисти Луки да Фаэнца и Ферма да Караваджо.

[3] Джованни Баттиста Скульпторъ [illegible] родился въ 1501 г. въ Мантуѣ, умеръ тамъ же въ 1575 г. — Имъ его [illegible] Рима [illegible] [illegible]



*Джованни Баттиста Бертано. Суд Париса. Гравюра Джорджо Мантовано*

уклономъ мысли въ сторону смерти, страданія и упадка. У этого мы [illegible] темъ и наиболѣе удачныя подражанія Джуліо Романо [illegible]ніямъ мастера при помощи фигуръ мифологіи символически передавать жизнь природы. Подобныя композиціи Бертано указываютъ на то, что вдохновляясь въ текстахъ древнихъ, художники того времени дѣйствительно могли проникнуться [illegible] религіознымъ міровоззрѣніемъ. Это уже не археологическія [illegible], не шаловливыя фантазіи, но произведенія, исполненныя глубо[illegible]ческаго мистицизма и, быть можетъ, даже религіозныхъ [illegible]шихся, однако, въ какомъ-то «притушенномъ» состояніи [illegible] контролю церкви.





*Аньоло Бронзино. Переходъ черезъ Черное море. Фреска въ капеллѣ Palazzo Vecchio. Флоренція.*

## III

Характеристика искусства Джуліо Романо приложима по существу къ творчеству всѣхъ прочихъ художниковъ Средней Италіи, выступившихъ въ дни Микель Анджело и Рафаэля или явившихся послѣ нихъ. Нѣкоторыхъ флорентинцевъ мы уже имѣли случай коснуться выше. Величайшій среди нихъ Андреа дель Сарто не подходитъ сюда потому, что, при извѣстной слабости духовной стороны его творчества, оно все же дѣйствуетъ не одними только красками и формами, но и чуткостью и оригинальностью, унаслѣдованными отъ кватроченто. Однако уже послѣдователи Сарто — Россо и Понтормо иного склада и представляются художниками холодными и условными, исключительно эклектиками. Прочіе же живописцы Средней Италіи, родившіеся въ концѣ XV и въ пер

вой половины XVI вѣка и развиваютъ [illegible] лишь выказать свое превосходное знаніе древнихъ и мастерское владѣніе всѣми открытіями вѣка.

Этими открытіями являлись въ чисто художественной сферѣ [illegible]ность и монументальность композиціи, виртуозная [illegible] формъ, равновѣсіе массъ, свобода въ расположеніи [illegible]. Главное вниманіе художники устремляли теперь на [illegible]гуру, которую они, внѣшне подражая Микель Анджело, [illegible] вороты и заставляли принимать самыя замысловатыя позы. [illegible]лись тѣ художники, которые хорошо владѣли ракурсами. Анатомія [illegible]тилась даже въ мономанію: творчество самыхъ выдающихся мастеровъ [illegible]священо было тому, чтобы выказать свои знанія въ мускулатурѣ и въ костякахъ. То, что въ искусствѣ Леонардо являлось результатомъ [illegible] изученія законовъ жизни, что подъ кистью и рѣзцомъ Микель Анджело было средствомъ для выраженія безумной любви художника къ человѣчеству, то, въ чемъ Рафаэль воспѣвалъ прелесть и красоту здоровой чувственности, то у типичныхъ художниковъ середины вѣка становится чисто формальной системой.

Совершенно понятно, что эти художники не способны плѣнить насъ и что они не занимаютъ въ исторіи живописи первыхъ мѣстъ рядомъ съ тѣми, отъ кого они происходятъ, и съ тѣми, кого они предвѣщаютъ. Тѣмъ менѣе могутъ они привлечь вниманіе въ книгѣ, лейтмотивомъ которой является пейзажъ. Едва ли наберется въ чрезвычайно обильномъ творчествѣ Средней Италіи этого періода хотя бы два десятка произведеній, въ которыхъ чувствовалось бы біеніе жизни природы въ цѣломъ, и такихъ, въ которыхъ пейзажъ (и вообще декорація) играли бы значительную роль. Всѣ фоны, все, что служитъ «объединяющей средой», можно всюду безъ ущерба для значенія картины замѣнить просто нейтральнымъ или чернымъ тономъ.[4] Обстоятельство это заставляетъ насъ отнестись къ позднему ренессансу въ Средней Италіи болѣе поверхностно, нежели къ другимъ періодамъ исторіи, и ограничиться краткой характеристикой главнѣйшихъ корифеевъ, нѣкогда пользовавшихся преимущественнымъ интересомъ исторической критики,[5] нынѣ же способныхъ занять лишь однихъ спеціалистовъ.

Глядя на художественное творчество Средней Италіи какъ бы съ птичьяго полета, мы замѣтимъ, во-первыхъ, одну характерную особенность: болѣе чѣмъ когда-либо доминируетъ надъ всѣми прочими художествами архитектура. Даже многіе лучшіе художники (среди нихъ Перуцци, Вазари, Тибальди) предста-

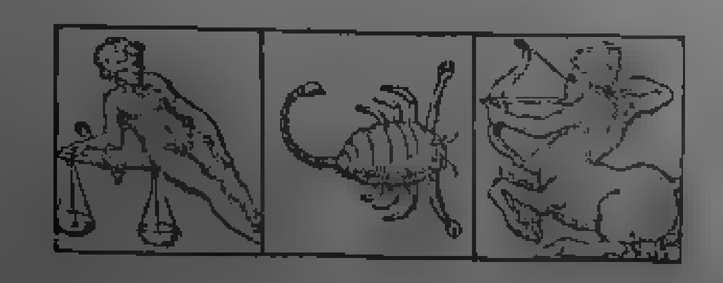
[4] Поражаетъ также среди декоративныхъ работъ того времени увлеченіе монохромными имитаціями барельефовъ золотыхъ, бронзовыхъ или каменныхъ. Въ полномъ смыслѣ слова «модной» становится и «гротескная» живопись. Чисто узорчатыми мотивами покрываются теперь огромныя площади стѣнъ и плафоновъ.

[5] Какъ длинныя главы отдали, напримѣръ, у Вазари Россо, себѣ самому, [illegible]

вляются скорѣе архитекторами, занятыми и живописью, нежели живописцами, занятыми и архитектурой. Въ зависимости отъ этого находится чрезв [illegible] значенныхъ, главнымъ образомъ, служить уборомъ дворцовъ и церквей. Въ [illegible] выми формулами, къ чему то безличному.

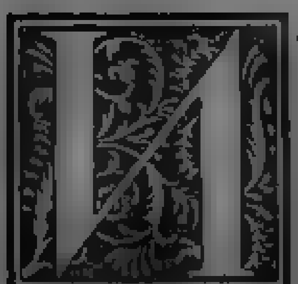
Еще мы можемъ [illegible] художественнаго творчества [illegible] съ ними не [illegible] художественнаго [illegible] искусства [illegible] дивости вычурности [illegible] ціи и реализмъ [illegible] непрестанно [illegible] увлеченіе «игривой» и «безсодержательной» декор[illegible]

Для удобства положенія [illegible] даннаго періода на группы [illegible] неимѣніемъ таковыхъ [illegible] о кругѣ рафаэлитовъ [illegible] годы послѣ смерти Рафаэля [illegible] Несмотря на его личное одиночество [illegible] ственнаго общества, онъ все же [illegible] произведеніями подавляющее вліяніе на тв[illegible] и благодаря этому вліянію измѣнилось самое напр[illegible] Наконецъ аналогичную съ Микель Анжело [illegible] ную роль играетъ еще одинъ мастеръ начала XVI [illegible] Корреджіо [illegible] послѣдняго очень быстро образуется третья изъ большихъ группъ средне итальянской живописи, его же вліяніе сказывается и въ Венеціи и за предѣлами Италіи.



*Бальдассаре Перуцци. Введеніе во храмъ Богородицы. S. Maria della Pace въ Римѣ.*

## IV



Изъ двухъ ближайшихъ къ Рафаэлю художниковъ Пенни и Джуліо Романо, одинъ лишь Джуліо заслуживаетъ отдѣльнаго обсужденія въ общей исторіи живописи. Творчество же Пенни, оставшагося болѣе вѣрнымъ завѣтамъ общаго учителя, съ трудомъ отдѣлимо отъ Рафаэля. Это доказываетъ, что Пенни обладалъ менѣе сильной художественной натурой, нежели Джуліо; этимъ же объясняется, почему личность его оказалась какъ-то стертой, забытой. Въ сущности даже наше представленіе о Пенни полуфантастическое. Ма[illegible] ваемъ, что именно имъ исполнено изъ всего того, что со[illegible]

ской Рафаэля и отдаемъ ему то, что болѣе граціозно и мягко, что правильнѣе по рисунку и нѣжнѣе по живописи.[1]

Обращаясь далѣе къ изученію группы художниковъ, близкихъ къ Рафаэлю, мы можемъ не останавливаться на такихъ мастерахъ, какъ умбрійцы и болонцы Франкучи да Имола, Берто ди Джованни или Орацiо Альфани, ибо они являются лишь умѣлыми подражателями, а иногда и плагіаторами великаго вождя возрожденія. Новаго, личнаго эти мастера ничего не привнесли къ тому, что получили отъ него и отчасти отъ Перуджино и Франча. Зато безконечно большаго интереса заслуживаетъ одинъ художникъ, нѣкогда являвшійся соперникомъ Рафаэля въ Римѣ, а нынѣ несправедливо почти забытый [illegible] Бальдассаре Перуцци.[2]



Б. Перуцци. Дворикъ [illegible] Массими въ Римѣ.

Изощренное чувство формы и [illegible] сближаетъ Бальдассаре съ Рафаэлемъ. Замѣчательна также и его многосторонность

[1] Творенія Джанъ Франческо Пенни, какимъ оно намъ [illegible] представляется [illegible] результатъ [illegible] критики [illegible]

архитектуру. Годы рожденія и смерти Пенни въ точности не извѣстны. Онъ былъ сыномъ врача. [illegible]

[2] Бальдассаре Перуцци [illegible]

Перуцци был и [illegible] живописцем [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] архитекторомъ. Отличается [illegible] отъ Рафаэля [illegible] что въ его творчествѣ [illegible] [illegible] рѣшительно верхъ надъ содержанiемъ. Перуцци [illegible] [illegible] разсказчикъ и не имѣетъ смысла изучать его творчество [illegible] [illegible] разгадки идеи его эпохи. Его фрески [illegible] [illegible] не самодовлѣющiя картины въ нѣкоторыхъ же своихъ композицiяхъ, [illegible] мѣръ въ картонѣ «Поклоненiе волхвовъ» [illegible] [illegible] фрескѣ «Введенiе во храмъ Богородицы» [illegible] [illegible] [illegible] пышности и роскоши композицiи настолько увлекли мастера [illegible] [illegible] щило имъ даже оттѣнокъ «дурного вкуса».[18]

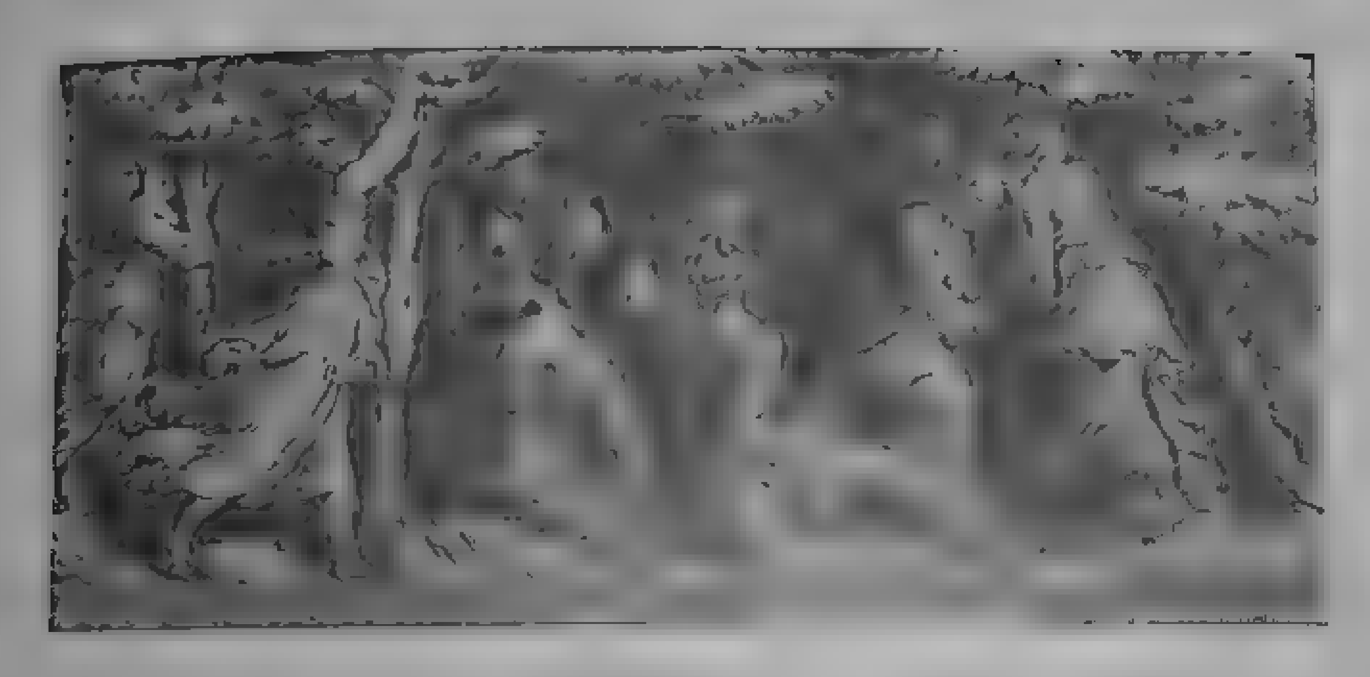
Однако, именно благодаря тому, что содержанiе у Перуцци [illegible] мѣсто внѣшности, творенiе его заслуживаетъ особеннаго вниманiя [illegible] части нашей книги, трактующей какъ разъ о внѣшней [illegible] Иллюзiонизмъ, составлявшiй еще съ самыхъ дней [illegible] [illegible] цѣли, къ которымъ была направлена итальянская живопись, [illegible] въ Перуцци своей предѣльной точки. Это его живопись [illegible] [illegible] ввела въ заблужденiе острый глазъ Тицiана, не желавшаго [illegible] украшенiя на одномъ изъ плафоновъ дворца Киджи («Фарнезина») [illegible] бы писаными, а не лѣпными. Самъ Вазари изумляется совершенству, [illegible] торымъ былъ исполненъ trompe l'oeil на одной изъ фресокъ въ [illegible] Maria della Pace.

---

Сантъ-Онофрiо (еще во вкусѣ Пинтуриккiо) въ San Rocco, въ подземной капеллѣ базилики Св. Креста (1508), а также въ обществѣ другихъ живописцевъ онъ принялъ участiе въ росписи плафона той ватиканской залы, которая впослѣдствiи получила названiе «Станца Гелiодора». Мнѣнiя ученыхъ расходятся насчетъ того, что сейчасъ въ этомъ плафонѣ принадлежитъ сiенскому мастеру. Согласно Крою, ему принадлежитъ лишь орнаментальная часть, согласно Вакгофу и Дольмайру — и знаменитые средние сюжеты. Въ Остiи съ помощью Чезаре Перуцци расписалъ фресками «киароскуро» [illegible] замка, а по возвращенiи въ Римъ онъ предпринялъ рядъ работъ для богатѣйшихъ сiенскихъ банкировъ Киджи, усердно занимаясь въ то же время изученiемъ остатковъ древней архитектуры. Дворецъ Киджи (нынѣшнюю «Фарнезину») онъ построилъ въ 1509—1510 г.г. [illegible] [illegible] этого прекраснаго зданiя принадлежитъ Рафаэлю, а въ слѣдующiе годы [illegible] былъ занятъ его декоровкой, въ которой принимали также участiе Себастiано Венецiано, [illegible] [illegible] и Рафаэль съ плеядой учениковъ [illegible] [illegible] въ «Фарнезинѣ» расписана, вѣроятно, въ 1513—1516 г.г. Возможно, что около 1510—1515 г.г. Перуцци расписывалъ и залы Капитолiя. Къ 1516 г. относятся его фрески въ церкви S. Maria della Pace (капелла Понцетти и «Введенiе во храмъ»). Въ 1522 г. знаменитый художникъ былъ призванъ въ Болонью для сочиненiя фасада къ недостроенному собору San [illegible] одинъ изъ двухъ проектовъ этого фа-

сада былъ сочиненъ [illegible] [illegible] [illegible] комъ», иначе говоря готическомъ вкусѣ. Въ то же пребыванiе въ Болоньѣ Перуцци [illegible] картонъ «Поклоненiе волхвовъ» [illegible] [illegible] донѣ. Съ 1520 г., послѣ смерти Рафаэля, онъ былъ назначенъ главнымъ архитекторомъ надъ сооруженiемъ «Св. Петра», и эту должность несъ до 1527 г., а также съ 1530 по 1531 и съ 1535 по 1536 г.г. Съ 1527 г. по 1529 г. Перуцци, бѣжавшiй изъ Рима послѣ «sacco», жилъ и работалъ въ Сiенѣ. Умеръ Перуцци 6 января 1536 г. въ Римѣ. Изъ частныхъ домовъ, построенныхъ имъ, [illegible] [illegible] [illegible] Massimo alle Colonne (1535?). Несмотря на славу и почетъ, особенности характера Перуцци не позволяли ему разбогатѣть, и Вазари утверждаетъ, что онъ умеръ въ бѣдности, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] См. монографiю Перуцци въ изданiи [illegible] [illegible] «Architectur der [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Farnesina, Leipzig 1884, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

[18] Въ частности [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Неаполитанскихъ [illegible] XVII [illegible] [illegible] которыхъ въ [illegible] [illegible]



*Бальдассаре Перуцци. [illegible]*

Кромѣ того, Перуцци былъ превосходнымъ [illegible] свои театральныя декораціи [illegible], представленія о которыхъ мы [illegible] имѣть по деревяннымъ гравюрамъ въ трактатѣ объ архитектурѣ его ученика Серліо (унаслѣдовавшаго всѣ рисунки учителя), а также по одному прекрасному (не выставленному) эскизу въ Луврѣ [illegible]. Перуцци принадлежатъ наконецъ двѣ «перспективы» съ видами на тогдашній Римъ, украшающія большой верхній залъ «Фарнезины» и до сихъ поръ, несмотря на свое плохое состояніе, придающія помѣщенію впечатлѣніе большаго простора. Можно утверждать, что этими «перспективами» открывается цѣлая отрасль иллюзіонистски-декоративной живописи, праздновавшей свои главные тріумфы въ эпоху барокко.

---

Если характерно для Перуцци, что слава его какъ архитектора и какъ перспективиста постепенно затмила славу его какъ живописца, то не менѣе

* Особенно отличился Перуцци въ постановкѣ комедіи кардинала Биббіены «Каландра», представленной при дворѣ Льва X въ 1520 г. Напомнимъ тутъ же, что и Рафаэль поставилъ при папскомъ дворѣ комедію Аріоста «I Suppositi».

** Мы [illegible] можемъ судить объ работахъ Перуцци, какими онъ украсилъ въ Ватиканѣ [illegible] папы. Вазари [illegible]. Тѣмъ временемъ папа Юлій II повелѣлъ [illegible] дворцѣ [illegible] [illegible] написалъ тамъ [illegible] которыя характеризуютъ каждый [illegible] [illegible] театры, амфитеатры, дворцы и [illegible] прекрасныя [illegible].

Надо думать, что по своему характеру эти работы Перуцци мало отличались отъ фресокъ Пинтуриккіо на фасадахъ римскихъ домовъ и фресокъ Перуцци [illegible]. Скорѣе [illegible] что въ [illegible] уже [illegible] еще [illegible] въ другихъ его работахъ [illegible] было [illegible] въ частности [illegible] Перуцци [illegible] такъ же, какъ Рафаэль [illegible] фрескѣ его въ церкви S. Maria della [illegible] совершенно [illegible]. Видны только [illegible] передъ [illegible] храма.

характерно для Полидоро Караваджо, что и онъ остается въ исторіи и какъ авторъ картинъ, и какъ декораторъ и орнаментистъ. Полидоро вмѣстѣ [illegible] Мат[urino] [illegible] XVI [illegible] Пр[illegible] Италіи [illegible] Г[illegible] Мат[urino] [illegible] или въ Ве[illegible] наружныя [illegible] [illegible] Полидоро и Матурино [illegible] [illegible] Полидоро [illegible] [illegible]

[illegible] Полидоро [illegible] [illegible] въ церкви [illegible] [illegible] Фр[illegible] въ [illegible] [illegible] Ныне [illegible] [illegible] Дѣйствительно уже [illegible] [illegible] [illegible] ансамбли съ [illegible] [illegible] фрески Полидоро изъ [illegible] XVI. Тѣмъ не менѣе нужно признать, что [illegible] и Эльсгеймера и Пуссена и Лоррена на [illegible] которыми они славятся. Гораздо больше [illegible] щихъ образцовъ имѣетъ пейзажные фоны въ [illegible] Рафаэля [illegible] Основныя же черты фресокъ Полидоро и Матурино [illegible] холодъ, какая-то нарочитая [illegible] [illegible] тины [illegible]

---

Годъ рожденія Полидоро Кальдара изъ Караваджо въ Ломбардіи неизвѣстенъ. [illegible] [illegible] Ватикан[illegible] [illegible] Матурино [illegible] [illegible] Матурино [illegible] въ 1528 г. [illegible]

[illegible] [illegible] На самомъ дѣлѣ она существовала уже въ XV в. Къ 1508 г. относится [illegible] XV [illegible] Полидоро и Матурино [illegible] [illegible] Матурино [illegible] [illegible] Полидоро [illegible]

[illegible] Матурино [illegible]



[illegible]

Относительно наружныхъ фасадныхъ фресокъ Полидоро и Матурино можно утверждать, что онѣ сдѣлали больше для распространенія ихъ новой манеры, нежели всѣ шедевры въ Ватиканѣ и въ церквахъ Рима. Вазари разсказываетъ, что «въ Римѣ въ теченіе долгаго времени всѣ рисовальщики были болѣе заняты фресками Полидоро и Матурино, чѣмъ остальными современными произведеніями живописи». Это станетъ понятнымъ, если принять въ соображеніе, что общественныхъ музеевъ въ то время не было, а для копированія этихъ фасадовъ не требовалось ни разрѣшенія, ни протекціи: они были общимъ достояніемъ, «какимъ-то уличнымъ музеемъ». Стоило только начинающему художнику или туристу запастись терпѣніемъ и не обращать вниманія на уличную суматоху, и онъ безпрепятственно могъ занести въ свой [illegible] любую изъ тѣхъ превосходныхъ картинъ **), кото-

---

[illegible] въ своихъ произведеніяхъ».

**) «Нужно удивляться, что природѣ удалось въ нашъ вѣкъ создать съ помощью такихъ людей такія чудеса», говоритъ Вазари.

рыя тянулись фризами между окнами и подъ карнизомъ домовъ зажиточныхъ горожанъ.

Большая часть этихъ фресокъ была исполнена въ видѣ [illegible] камня и бронзы, однако встрѣчались и такія, въ которыхъ фигуры [illegible] были представлены въ натуральныхъ краскахъ. Но одна черта [illegible] какъ этимъ, такъ и всѣмъ прочимъ итальянскимъ фасаднымъ фрескамъ [illegible] времени: стремясь замѣнить ими скульптуру, полихромную мозаику [illegible] тера, художники избѣгали въ нихъ передавать глубину и [illegible] оставались плоскими [26]. Благодаря этому въ этихъ картинахъ почти [illegible] ствуетъ то, что можно назвать «декорацией» да и бутафорія [illegible] минимуму. Однако изощренная натура и композиціонные [illegible] при этомъ Полидоро, Матурино (и близкимъ къ нимъ художникамъ) [illegible] ботать особую систему стилистическихъ пріемовъ [illegible] и разнообразіе и выразительность, въ частности, [illegible] по новому сочно и изящно стилизовать растительное [illegible] и этимъ ихъ изобрѣтеніемъ не погнушался воспользоваться [illegible] такой выдумщикъ, какъ Джуліо Романо [27].

---

Среди «рафаэлитовъ» едва ли не самымъ [illegible] мянутый уже Джованни изъ Удине [28], специализировавшійся [illegible] животныхъ, цвѣтовъ, фруктовъ, орнаментовъ, гротесковъ [illegible] восходнымъ образомъ стюковую технику, вдохновляясь [illegible] древнихъ декоровокъ, которые были открыты въ засыпанныхъ [illegible] античныхъ дворцовъ, въ такъ называемыхъ «гротахъ» [29].

Своимъ происхожденіемъ Джованни принадлежитъ къ «венеціанцамъ», попавъ, однако, въ Римъ въ молодости и быстро сдѣлавшись близкимъ [illegible]

---

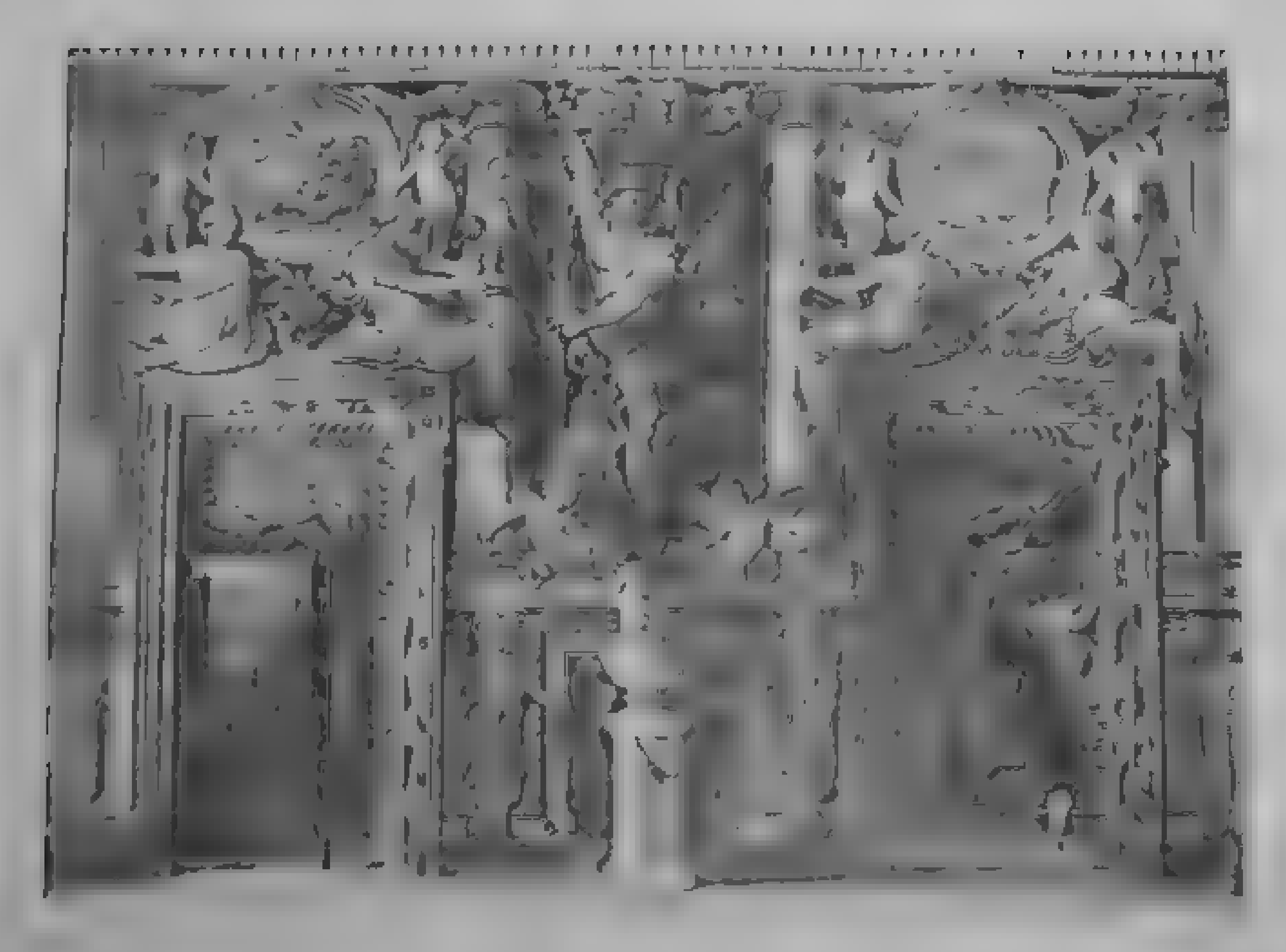
[26] Однако этой чертой не отличались фрески Джорджоне и Тиціана на Фондако деи Тедески: въ нихъ, напротивъ того, оба живописца постарались какъ бы «нарушить плоскость стѣны» и покрыли ее затѣйливымъ архитектурнымъ уборомъ [illegible] среди котораго виднѣлись всевозможныя фигуры, взятыя изъ жизни. Это очень типично для Венеціи.

[27] Не въ системѣ ли этихъ пріемовъ и нужно видѣть ту «легкость» [illegible], которую въ живописи Вазари приписываетъ Полидоро и Матурино (см. примѣчаніе 24).

[28] [illegible] родился въ Удине 15 октября 1487 г. Покровительствуемый патріархомъ Гримани, онъ попалъ въ Римъ и былъ зачисленъ въ помощники къ Рафаэлю послѣ того, какъ получилъ первоначальное художественное образованіе въ Венеціи у Джорджоне. Въ 1522 г. онъ бѣжалъ отъ чумы на нѣкоторое время въ Венецію. Послѣ погрома Рима въ 1527 г. Джованни проживалъ въ Удине и во Флоренціи. Въ 1534 г. онъ снова пребывалъ короткое время въ Римѣ, куда онъ вернулся въ качествѣ паломника и въ «юбилейный» 1550 годъ. Умеръ Джованни въ Римѣ въ 1564 г. Онъ пожелалъ быть похороненнымъ рядомъ съ Рафаэлемъ. См. Maniago «Storia delle belle arti friulane», Udine, 1823 и op. cit. Wegge о «Лоджіяхъ». Приписываемые мастеру рисунки къ «Лоджіямъ» въ Уффици едва ли его. Собственноручно исполнены Джованни фрески въ лоджіяхъ перваго и верхняго этажей (1519 и 1520 г.?), роспись купальной комнаты и столовой въ замкѣ св. Ангела, нѣкоторыя [illegible] тивныя работы въ Удине (плафонъ въ Palazzo Arcivescovile) и въ Венеціи (Palazzo Grimani, 1537—1540).

[29] Отсюда слово «grotesco», которое употреблялось въ приложеніи къ украшеніямъ въ видѣ древнихъ [illegible]

[30] Къ венеціанцамъ же принадлежитъ и уроженецъ фріульскаго города Фельтре [illegible] Морто да Фельтре, [illegible] въ которомъ [illegible] Лоренцо Лотто [illegible] также [illegible] около 5 января 1527 г. [illegible] художникъ [illegible] самое [illegible] искусства [illegible]



*Перино дель Вага и его помощники. Одна изъ стѣнъ Залы Паолины въ Замкѣ св. Ангела. Римъ*

къ Рафаэлю человѣкомъ, онъ выработалъ особую манеру, въ которой очень много чисто-римской величественности, чисто латинской классической грацiи и въ которой почти не найти слѣдовъ того вкуса, который присущъ характерно венецiанскому искусству.

Джованни былъ сыномъ зажиточнаго гражданина, страстно любившаго охоту. Вазари разсказываетъ, что юноша унаслѣдовалъ отцовское увлеченiе[3] и въ связь съ этимъ онъ ставитъ то мастерство, съ которымъ художникъ изображалъ всевозможныхъ звѣрей и птицъ, мастерство, обнаружившееся

[illegible] Морто [illegible] въ Римъ [illegible] Морто [illegible]

образъ въ Болонѣ, 1511 г.) отводятъ ему болѣе скромное мѣсто. Замѣтимъ себѣ еще то, что Вазари приписываетъ Морто влiянiе на Джованни да Удине.

³ Ему даже приписывали изобрѣтенiе [illegible] Джованни [illegible] Рима [illegible]

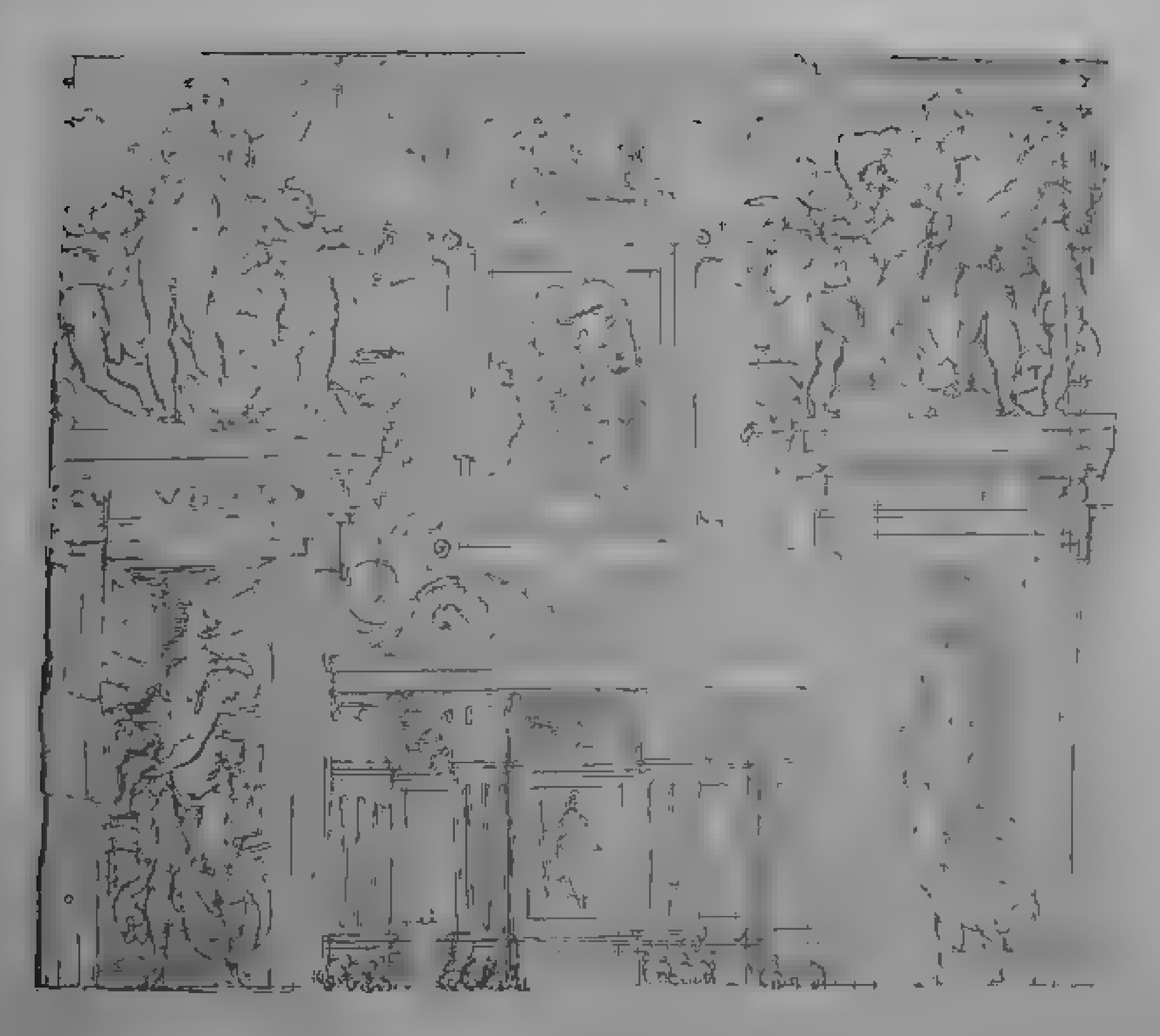
еще въ ранней молодости. Побывавъ предварительно ученикомъ у Джованни да Мартино да Удине и у Джорджоне въ Венеціи, Джованни попалъ затѣмъ благодаря рекомендаціи графа Кастильоне въ помощники къ Рафаэлю. Прибывъ въ Римъ уже готовымъ мастеромъ, Джованни сумѣлъ скоро усвоить себѣ новые пріемы, бывшіе въ ходу въ римской живописи, и кромѣ того пополнилъ свои техническія знанія въ спеціальныхъ отрасляхъ генра и натюръ-морта и «звѣрописи», пользуясь совѣтами состоявшаго при Рафаэлѣ нидерландца Яна Рейша.

Санціо сумѣлъ оцѣнить влюбленнаго въ природу и превосходно одареннаго юношу и извлечь изъ его сотрудничества всю пользу для своихъ задачъ*. Это благодаря Джованни «Лоджіи» получили ту радостность, тотъ «ароматъ натуры», которые рядомъ съ торжественностью офиціальныхъ залъ и парадныхъ апартаментовъ первосвященника производятъ въ Ватиканѣ необычайно освѣжающее впечатлѣніе. Своеобразную прелесть придалъ Джованни какъ серіи картоновъ къ декоративнымъ шпалерамъ, предназначавшимся для Льва X, такъ и церковкѣ «Фарнезины» и виллы «Мадама», а также всѣмъ своимъ вполнѣ самостоятельнымъ работамъ, изъ которыхъ особеннаго вниманія заслуживаютъ два этажа лоджій и фрески, исполненныя Джованни на родинѣ, въ Удине.

Изъ всѣхъ «рафаэлитовъ», Джованни — самый скромный. Онъ тоже между прочимъ брался за историческіе и религіозные сюжеты, вставляя ихъ среди богатыхъ орнаментовъ. Но по духу творчества онъ, пожалуй, самый близкій къ своему вдохновителю. Другіе мастера вторгались въ ту область, въ которой Рафаэль долженъ былъ остаться безъ соперниковъ, — въ «драматическую живопись», и при этомъ обнаруживалась относительная бѣдность ихъ воображенія, ихъ душевнаго и умственнаго опыта. Джованни остался въ предѣлахъ какого-то подчиненнаго творчества, служившаго какъ бы только добавляющимъ украшеніемъ къ главному, но какъ разъ въ этомъ «аккомпанементѣ» онъ оказался обособленнымъ и чарующимъ художникомъ. Чѣмъ онъ былъ обязанъ своему руководителю, явствуетъ хотя бы изъ того, что позднѣйшія его работы менѣе легки и свободны, нежели тѣ, которыя были созданы подъ непосредственнымъ наблюденіемъ Рафаэля. Но и онѣ отличаются чертами, роднящими Джованни съ авторомъ «Парнаса» и «Галатеи», — настроеніемъ ясности, радости и изумительнымъ чувствомъ ритма.

---

* Вазари не нахвалится, описывая [illegible] способъ работы Джованни. Онъ даже на сей разъ измѣняетъ своему пристрастію къ флорентійцамъ и произноситъ рѣчь наперекоръ имъ, утверждая, что флорентинскіе художники, [illegible] не сумѣли сдѣлать работы Удине въ Палаццо Медичи.



*Перино дель Вага. Эскизъ декораціи зала. Уффици во Флоренціи*

Знаменитымъ на всю Италію художникомъ былъ рафаэлитъ Перино дель Вага*, но и его теперь знаютъ лишь спеціалисты, да и то плохо, такъ какъ частью его творенія еще не изучены или не отдѣлено отъ

* Перино Буонаккорси родился около 1501 г. во Флоренціи [illegible] Андреа дель Черри и Ридольфо [illegible] Рафаэля и Микель Анджело. Свое прозвище «Вага» Перино [illegible] Рима [illegible] Рафаэлемъ [illegible]

Перино въ Римѣ довольно упоминанія [illegible] церкви Santa Trinita [illegible] Марія съ Младенцемъ [illegible] Флоренціи [illegible] Рафаэля [illegible]

[illegible] (напримѣръ, его живопись въ «Лоджахъ» и въ [illegible] [illegible] частью онъ дѣйствительно «теряется» въ тѣни великихъ мастеровъ [illegible] времени. Лучшее и наиболѣе значительное, что осталось отъ Перино, — [illegible] его фрески въ Palazzo Doria въ Генуѣ и его фрески въ [illegible] Angelo въ Римѣ. Но однако, что можно сказать про эти [illegible] кромѣ того только, что онѣ превосходные «убора»? Изображено [illegible] фрески паладиновъ — прародителей семьи Дорія, героевъ античной [illegible] триумфы, Гигантомахію, сцены изъ Метаморфозъ и [illegible]. По [illegible] Мантеньи или Рафаэля такія темы зажили бы, пріобрѣли бы [illegible] убѣдительности. Здѣсь же это только стѣнные орнаменты [illegible] апартаменты великаго адмирала получили удивительный [illegible] отдѣльно отъ стѣнъ теряютъ интересъ. Онѣ и не [illegible] должаютъ жить въ памяти, наподобіе фресокъ «Станцъ» [illegible]

Фрески Перино въ трехъ залахъ замка св. Ангела [illegible] (исполнены онѣ при сотрудничествѣ Маттео ди Сіена, [illegible] позже — Пеллегрино Тибальди, обоихъ Цуккаро и др.) [illegible] Генуѣ, здѣсь же роспись достигаетъ большой силы въ [illegible] писаной архитектуры. Однако, и эта декоровка не отличается [illegible] отъ подобнаго убора, исполненнаго Вазари (отчасти въ подражаніе Перино) въ римской «Канчелларіи». Фрески замка св. Ангела несравненно [illegible] писаны, сильнѣе въ тонѣ, сочнѣе по формамъ, но то, что можно поставить въ упрекъ Вазари, пріобрѣвшему въ исторіи значеніе художника-типа упадочнаго ренессанса, то самое характеризуетъ и эту живопись, объединенную именемъ Перино. Это «только украшенія», въ основѣ созданія ихъ лежитъ желаніе поразить знаніемъ и понравиться изяществомъ формъ, но отнюдь не какія-либо переживанія личнаго порядка. Если не заняться этими фресками спеціально, то даже

---

началѣ 1528 г. его приглашаютъ въ Генуую, гдѣ ему достаются главныя декоративныя работы въ [illegible] дворцѣ, который себѣ построилъ Андреа Дорія, знаменитый «префектъ моря», адмиралъ [illegible] Карла V и Франциска I — [illegible] [illegible] [illegible] benesto [illegible] quiesce-[illegible]. Къ сожалѣнію, не сохранилась та изъ плафонныхъ фресокъ въ Palazzo Doria, которая болѣе другихъ поражала современниковъ Перино и была настолько прекрасна, что, согласно Вазари, [illegible] сотрудника мастера по росписи [illegible] [illegible] живописца [illegible] изъ [illegible] [illegible] въ своей [illegible] критикѣ на работы товарища, бѣжалъ изъ Генуи. Возможно, что именно эта фреска могла сыграть свою роль въ исторіи [illegible] «призраковъ». Вазари [illegible] [illegible] [illegible] подробно [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Къ сожалѣнію, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] роль предоставлено [illegible]

тельно, волнамъ и особенно навислымъ грозовымъ тучамъ. Но характерно для такого эпигона какъ Перино, что фигура Нептуна на колесницѣ цѣликомъ заимствована съ рисунка Рафаэля, гравированнаго Маркантоніемъ. — По окончаніи главныхъ работъ въ Palazzo Doria, въ 1533 г. Перино отправляется въ Пизу и оттуда снова въ Римъ, гдѣ онъ расписываетъ капеллу [illegible] въ [illegible] (особенно славилась здѣсь фреска [illegible] [illegible] [illegible] Ватиканѣ и сочиняетъ превосходный скульптурный потолокъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] сочиненіемъ, нежели самымъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 1547 [illegible] [illegible] [illegible] Вазари [illegible] [illegible]



*Школа Таддео Цуккаро. Часть фриза старой залы въ виллѣ папы Юлія. Римъ*

не скажешь, что иныя изъ нихъ изображаютъ въ частности относительно «Залы Паолины» затруднишься отвѣтить на вопросъ содержатъ ли стѣнныя картины религіозныя или свѣтскія темы

---

«Рафаэлита»-феррарца Гарофало [34], изучать котораго у насъ можно въ Эрмитажѣ и въ Гатчинѣ, слѣдовало бы отнести къ той же категоріи внѣшне красивыхъ художниковъ если бы въ немъ и особенно въ пейзажахъ его картинъ не сказывалась какая-то германская склонность къ чувствительности, къ романтической мечтательности Именно его пейзажные фоны очень пригодились для романтиковъ начала XIX вѣка — вѣдь, въ Германіи много произведеній Гарофало и тѣхъ близкихъ къ нему, нынѣ полузабытыхъ ма-

34 Бенвенуто сынъ Пьетро Тизи, прозванный «Гарофало» [illegible] родился въ Феррарѣ въ 1481 г. Онъ былъ ученикомъ своеобразнаго [illegible] «кватрочентиста» Доменико Панетти (1460? — ум. около 1512). Довольно рано [illegible] Гарофало попалъ въ Римъ [illegible] мастерѣ [illegible] Бальдини, затѣмъ онъ поступилъ [illegible] въ Мантуѣ, но въ 1509 г. [illegible] 1510) онъ снова въ Римѣ, гдѣ сближается съ Рафаэлемъ. [illegible] съ 1517 г. [illegible] въ Феррарѣ. [illegible] 6 сентября 1559 [illegible] и къ близкимъ къ нему художникамъ [illegible] въ главѣ о феррарской живописи XV в.

[illegible] которые при [illegible] дворѣ Феррарскомъ [illegible] картины, [illegible] мамъ Аріоста.

Особенно любитъ Гарофало сочныя кущи деревьевъ, точно скрывающихъ въ своей [illegible] и [illegible] фантастическіе [illegible] или же долины, окаймленныя высокими синими горами [illegible] среди которыхъ можно встрѣтиться съ [illegible] чудовищами [36]. Фигуры Гарофало, однако [illegible] красивыя [illegible] и въ колоритѣ его сочномъ цвѣтистомъ и яркомъ [illegible] отсутствіе эмоціональнаго начала. Въ сравненіи съ нимъ необычайно выигрываютъ безпокойныя суетливыя картины его соотечественника Л. Мадзолино (1481 — 1530) и выигрываютъ онѣ именно благодаря тому, что въ пестрыхъ [illegible] чихъ краскахъ послѣдняго проявляется необычайная темпераментность, которая позволяетъ забывать и извѣстный провинціализмъ мастера и его [illegible] ную въ дни Рафаэля и Тиціана, простоватость [37].

---

Соотечественника Рафаэля урбинца Таддео Цуккаро можно [illegible] натяжкой причислить къ «рафаэлитамъ» [38]. Онъ родился спустя [illegible] послѣ смерти Рафаэля, а въ Римъ прибылъ въ 1543 году. Однако В[illegible] указываетъ настойчиво на то, что Таддео изучалъ именно произведенія Рафаэля, и слѣды этого изученія, дѣйствительно, встрѣчаются въ [illegible] придуманныхъ изъ произведеній мастера, безспорно даровитаго, но [illegible]

---

[36] Дивный пейзажъ стелется подъ его «Мадонной въ [illegible] Капитолійскаго музея. Встрѣчающіеся здѣсь построенія [illegible] деревья [illegible] — заимствованы у нѣмцевъ: [illegible] въ воздухѣ [illegible] напоминаютъ [illegible] изобрѣтенныя Мантеньей и разработанныя Корреджо. [illegible] и живопись скорѣе напоминаютъ Венецію [illegible] холодной [illegible] и разлитая на всемъ тишина заставляютъ вспоминать Перуджино, Франчіа и Бьянки. Аналогичный пейзажъ встрѣчается и на прелестной картинѣ въ Дрезденѣ «Марсъ и Венера».

[37] Вазари разсказываетъ, что Гарофало одинъ изъ первыхъ въ сѣверной Италіи сталъ прибѣгать къ римскимъ мастерамъ и къ манерѣ [illegible]

[38] Рядомъ съ Гарофало слѣдуетъ упомянуть другого подражателя Рафаэля Бартоломео Рамолья да Баньякавалло (1480—1542), ученика Франчіа [illegible] по всей же красотѣ [illegible] освободился и съ теченіемъ времени [illegible] формулъ [illegible] стиль римской школы [illegible] Маццолино [illegible] владѣетъ [illegible] Увлеченіе Баньякавалло [illegible] сказалось [illegible] на колоритѣ [illegible] ности композицій мастера.

[38] Таддео Цуккаро родился въ Sant' Agnolo in Vado близъ Урбино [illegible] 1529 г. Онъ былъ ученикомъ своего отца, скромнаго живописца Оттавіано изъ Фано, и Джакомо да Д. Б. Бертуччи изъ Фаэнцы. Непреодолимое желаніе видѣть Римъ заставило [illegible] этого [illegible] виться туда и претерпѣвать горькую нужду. Въ [illegible] въ Римѣ ему удалось [illegible] къ своему родственнику, Франческо [illegible] Анджело, бывшему сотрудникомъ Перино дель Вага. Въ качествѣ помощника Таддео [illegible] къ Даніэлю де [illegible] ученику Корреджо. Въ 1548 г. Цуккаро [illegible] работъ [illegible] Маттеи [illegible] [illegible] 1559 [illegible] [illegible] [illegible] до 1569 [illegible] [illegible] Баньякавалло [illegible] [illegible] «Рожденіе [illegible] [illegible]

дѣвию, размѣнявшаго свой талантъ и превратившагося очень скоро въ какого-то подрядчика всѣхъ живописно-декоративныхъ работъ Рима въ дни папы Юлія III.[30]

Близость Таддео къ Рафаэлю сказывается какъ въ чувствѣ ритма, которымъ полны его наиболѣе продуманныя композиціи, такъ и въ [illegible] красокъ и въ игривой [illegible] его арабесокъ. Тѣмъ не менѣе [illegible] въ огромной массѣ произведеній мастера найдется нѣсколько такихъ, которыя [illegible] бы собственной жизнью, которыя могли бы представлять интересъ не только какъ изящный уборъ стѣнъ, но и какъ отлившіяся въ пластическихъ образахъ мысли или эмоціи. Творчество Таддео почти все сплошь — декоровка, изумляющая разнообразіемъ и [illegible] и [illegible] по-настоящему радующая. [illegible] римскаго общества середины XVI вѣка [illegible] папства для эпохи первыхъ [illegible] было нужно. Все теперь [illegible] средство, чтобы [illegible] первое должно было наглядно выражать [illegible] живиней тяжелый кризисъ, [illegible] контръ-реформаціи — служило тому, чтобы [illegible] лись въ опасныя религіозныя размышленія [illegible] и чувствовать согласно личной совѣсти.

Въ частности, что касается пейзажа, [illegible] Цуккаро должны были фатально выразиться въ отрицательномъ смыслѣ. Онъ вообще избѣгалъ всего, что могло бы усложнить его [illegible] задачу. [illegible] Таддео ограничивался поэтому однимъ нагроможденіемъ и сплетеніемъ фигуръ въ болѣе или менѣе условныхъ одеждахъ и доспѣхахъ, а въ пейзажныхъ фонахъ прибѣгалъ къ общимъ схемамъ. Еще чаще пейзажные фоны писаны въ его фрескахъ чужой рукой — специалистами-нидерландцами, преимущественно гостившими въ Италіи. Однако и у этого въ высшей степени даровитаго декадента проглядываетъ иногда чувство жизни (особенно это сказывается въ свѣтовыхъ эффектахъ, въ которыхъ онъ идетъ слѣдомъ за Рафаэлемъ и

одну изъ фресокъ собора [illegible] подтверждаетъ [illegible] — фреска эта [illegible] по всѣмъ залѣ въ залѣ «Regia» въ Ватиканѣ, и громадный декоративно-историческій циклъ, украшающій замокъ Фарнезе въ Капрарола. Умеръ Таддео 2 сентября 1566 г. и похороненъ въ Пантеонѣ. См., кромѣ Вазари, N. [illegible] «[illegible] pittori Taddeo e Federico Zuccaro» въ «[illegible]» VI 1893, стр. 83.

[30] Таддео обладалъ подобно Рафаэлю, талантомъ организатора и художественнаго руководителя. [illegible] его начальствомъ состоялъ цѣлый штатъ художниковъ и, при этомъ, лучшія произведенія [illegible] или болѣе, отличаются [illegible] рассчитывать [illegible] работѣ Цуккаро, который [illegible] слѣдующія [illegible] въ [illegible] сроки, что она [illegible] рукой. Самъ мастеръ работалъ съ необычайной быстротой. [illegible] на Цуккаро звучатъ слова Аретино въ «Діалогѣ Дольче» 1557 г.: «Въ настоящее время я опасаюсь, что живопись идетъ по ложному пути [illegible] который [illegible] что онъ достигнетъ [illegible] тѣ же, которые [illegible] бы создать нѣчто [illegible] и рѣдкое [illegible], ограничиваются [illegible] своимъ работамъ». Вазари неоднократно говоритъ объ этой [illegible] Таддео, но [illegible] отъ художника, который самъ, обремененный заказами, нерѣдко превращался въ «подрядчика».

[illegible] название натурализма [10].



[illegible]

*Франческо Сальвiати. Битва [illegible]*

# V



РУППА Микель Анджело [illegible] обширнѣе группы Рафаэля, но отрадныхъ явленiй среди нея меньше. Это понятно. Въ красотѣ Рафаэля есть что-то доступное. Корни ея въ боготворенiи [illegible] Микель Анджело выходилъ далеко за предѣлы всего естественнаго, всего обыденнаго. [illegible] могли пожелать взобраться на ту же высоту, на которой [illegible] ихъ кумиръ [illegible] никому не далось и даже самые [illegible] въ этой погонѣ. [illegible]

своихъ проявленияхъ съ творчествомъ его школы. Гдѣ кончается Рафаэль, гдѣ начинается Пенни, Джуліо или Удине — ни к разъ не рѣшить. Что создано Микель Анджело, то остается одинокимъ, оторваннымъ отъ всего, возвышающимся надъ всѣмъ утесомъ, и принять работу одного изъ его подражателей за произведение самого мастера просто невозможно.

Самому Микель Анджело не удалось совершить чудо созданія художника себѣ подобнаго. Въ лицѣ Себастіано Лучіани изъ Венеціи, бывшаго ученикомъ Джорджоне и переселившагося въ Римъ послѣ смерти послѣдняго въ 1511 году, Микель Анджело пожелалъ воспитать достойнаго себѣ преемника и сподвижника [41]. Однако, несмотря на исключительную одаренность Себастіано, на его превосходное мастерство, на слѣпую вѣру въ учителя и страстное желаніе «достичь той же вершины», въ сущности это превращеніе Себастіано окончилось неудачей.

Прибывъ въ Римъ, венеціанецъ очень быстро усвоилъ себѣ пріемы Рафаэля и Перуцци, работая одно время бокъ-о-бокъ съ тѣмъ и другимъ. Гдѣ его люнеты въ «Залѣ Галатеи» дворца Киджи («Фарнезины») носятъ [illegible] всей своей красочности отпечатокъ извѣстной «провинціальной [illegible]», и не лишена робости прекрасная картина полная венеціанскихъ реминисценцій, «Венера оплакивающая Адониса» (Уффиціи) [42]. Но затѣмъ Себастіано творитъ свои знаменитые портреты, которые проникнуты до такой степени духомъ римской школы, что въ теченіе столѣтій они могли сходить не только за заурядныя произведенія, но за самые шедевры Санціо. Въ этомъ быстромъ совершенствованіи [43], вѣроятно, и нужно видѣть причину, почему могло появиться какъ въ самомъ мастерѣ, такъ и въ остальномъ художественномъ мірѣ Рима мнѣніе, что Себастіано доступно и дальнѣйшее восхожденіе

[41] Себастіано родился около 1485 г.; сначала онъ думалъ себя посвятить музыкѣ, затѣмъ поступилъ къ Джованни Беллини и, наконецъ, къ Джорджоне, «водворившему въ Венеціи болѣе гармоничный способъ живописи новой манеры» (Вазари). Въ Римъ С. попалъ въ сопровожденіи Агостино Киджи около 1511 г. — спасаясь отъ чумы, свирѣпствовавшей въ Венеціанской области, и первое время былъ здѣсь занятъ стѣнописью во дворцѣ своего мецената. Изъ римскихъ работъ С. назовемъ: фрески въ «Фарнезинѣ», фрески въ капеллѣ церкви San Pietro in Montorio (1517-1524), «Воскрешеніе Лазаря», исполненное имъ съ прямой цѣлью затмить Рафаэля (1517-1519), «Встрѣча Маріи съ Елизаветой» (1521), «Плачъ Богородицы» (въ Витербо, 1525 г.), «Рождество Богородицы» (1532) и много великолѣпныхъ портретовъ. Въ 1531 г. онъ принялъ священство [illegible] использованы [illegible] хранителя папской [illegible] печати (piombo). Умеръ [illegible] 21 іюня 1547 г. въ Римѣ. См. Milanesi, «Les correspondants de Michel Ange. I. Sebastiano del Piombo», Paris, 1890; R. Foerster, «Farnesinastudien», [illegible], 1880; [illegible] [illegible] Rom [illegible] 1892, [illegible] Berenson, [illegible] [illegible] [illegible] Venice 1896. A. Venturi, «La Farnesina», 1890.

[42] Картина въ Уффиціи, во всякомъ случаѣ, не Джорджоне — тѣмъ менѣе Превитали, Пальмы или Тиціана. Когда-то она считалась произведеніемъ Моретто да Брешіа, но и это, очевидно, только благодаря своему нѣсколько тусклому, зеленовато-сѣрому тону. Однако, не Моретто принадлежитъ эта барельефная композиція, эти своеобразныя формы нагого тѣла, наконецъ, самые [illegible] и пейзажъ со страннымъ видомъ на Palazzo Ducale. Много, наоборотъ, общаго между нѣкими особенностями картины и первыми работами Себастіано въ Римѣ. Ваши Венеціи [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] будто за то, что картина [illegible] еще [illegible] [illegible] [illegible], что можно помѣщать [illegible] въ Римѣ [illegible] [illegible] еще на родинѣ.

[43] Мы [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] римскомъ [illegible] [illegible] [illegible] хотя его [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Микель Анджело.



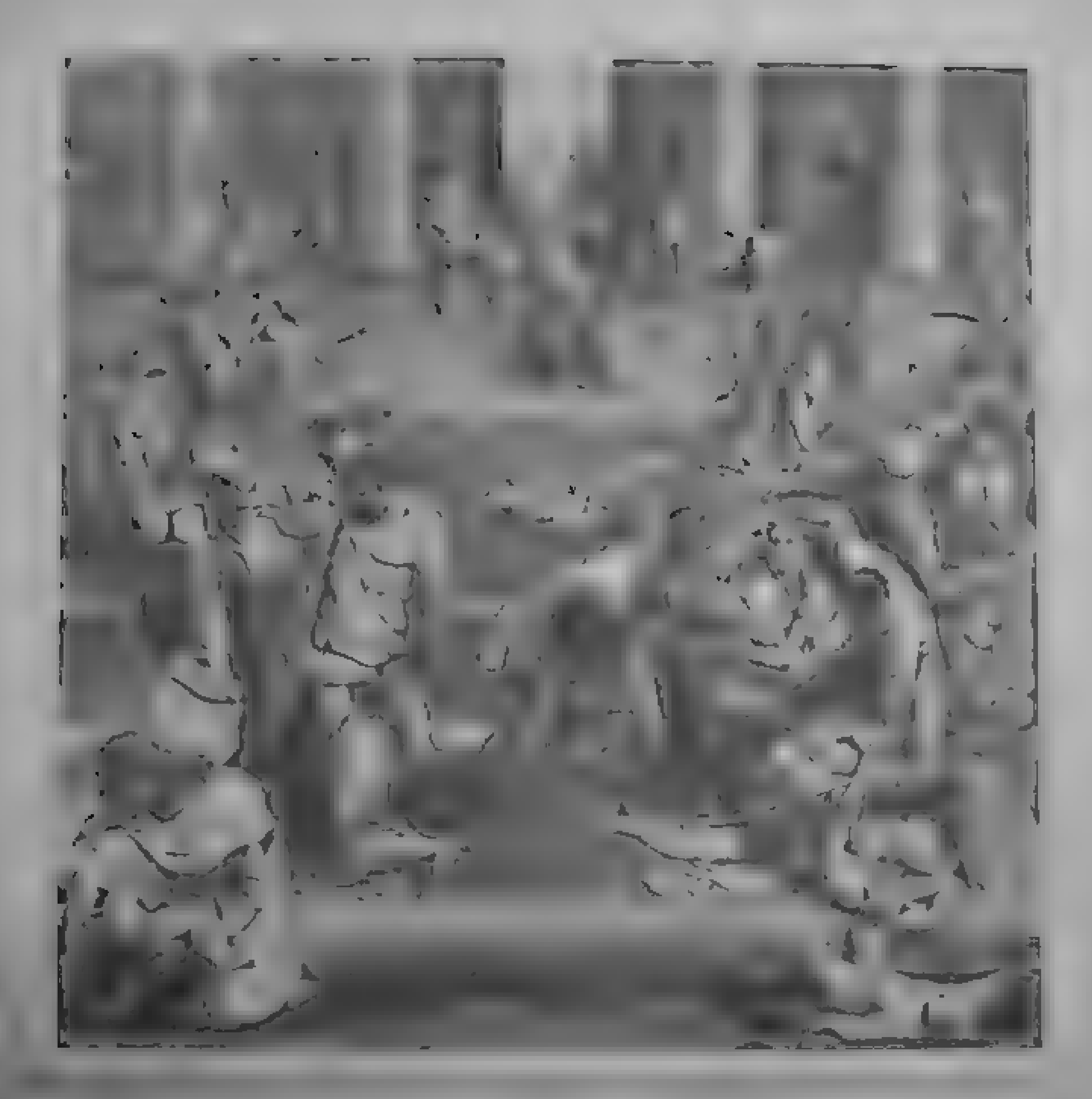
[illegible] Микель Анджело [illegible] въ этомъ развитии [illegible]
[illegible] Оставшись въ этотъ періодъ [illegible]
[illegible] соединить въ Себастіано [illegible]
[illegible] Рафаэлемъ могъ бы съ успѣхомъ [illegible]
же онъ въ себѣ то, о чемъ позже мечтали академики: «красочность Тиціана съ грацией Рафаэля» оставалось лишь прибавить мощь Микель Андж[illegible], чтобы получилось абсолютное совершенство

И вотъ въ результатѣ этой борьбы сказалось съ особенной [illegible] именно одинокое величие титана. Ни совѣты его, ни совершенно [illegible]тельный талантъ Себастіано, ни предоставление эскизовъ и картоновъ [illegible] помогли. Себастіано утратилъ въ этомъ соревновании то, что въ немъ было особенно цѣннаго [illegible] личнаго, своего же образца ему такъ и не удалось достигнуть. Вдохнуть ему свою титаническую душу Микель Анджело не могъ, Себастіано остался въ сущности изнѣженнымъ, склоннымъ къ лѣни [illegible]цианцемъ, любившимъ всѣ прелыщения жизни, и несмотря на [illegible] принципы, его живопись продолжала отражать этотъ его сибаритизм[illegible] концу же жизни онъ даже просто охладѣлъ къ своему искусству [illegible] и въ прямомъ и въ духовномъ смыслѣ, благословляя благодѣния [illegible] совершенно отвернувшись отъ драмъ жизни и творчества [44]

Внѣ сомнѣния именно Себастіано могъ бы играть одну изъ самыхъ [illegible]дающихся ролей въ истории пейзажа. Достаточно взглянуть на фоны [illegible] лучшихъ картинъ, чтобы убѣдиться въ этомъ. Оставляя въ сторонѣ карт[illegible] съ его подписью въ собрании Лайардъ — «Положение во гробъ», въ ко[illegible] лучшее мѣсто именно пейзажъ позади фигуръ [45], нужно будетъ приз[illegible] что и многия вполнѣ достовѣрныя работы указываютъ на то, что въ немъ

[44] Вазари [illegible] говоритъ о томъ тру[illegible] съ которымъ до[illegible] Себастіано писание картинъ и фресокъ. На годы затягивалъ онъ исполнение нѣкоторыхъ работъ часть заказчиковъ такъ и осталась неудовлетворенными. [illegible] въ этому. Въ [illegible] «Фарнезина», исполненныхъ имъ сейчасъ же по пріѣздѣ въ Римъ, Себастіано еще весь венеціанецъ. Здѣсь, въ сосѣдствѣ съ «Галатеей» Рафаэля особенно [illegible] [illegible] [illegible] Въ этихъ чертахъ и сказывается то, что мы [illegible] [illegible] [illegible] въ 1518 г. онъ въ фрескахъ San [illegible] вступаетъ въ соперничество съ Рафаэлемъ на его же [illegible] «архитектурной выстройки» композиціи, [illegible] драматическаго [illegible] въ пространствѣ и справляется съ этой задачей [illegible] удовлетворительно. Однако уже въ этихъ работахъ чувствуется что-то [illegible], какая-то [illegible] стилистическая [illegible], которая [illegible] образомъ [illegible] Себастіано. [illegible] Микель Анджело [illegible] по которымъ [illegible] картины, подтверждается письмами Себастіано, въ которыхъ [illegible]рѣдко говорится о присылкѣ этихъ [illegible] рисунковъ. Но такая работа по [illegible] волѣ, при руководствѣ и постоянномъ [illegible] контролѣ «страшнаго» Буонарроти [illegible] самолюбію Себастіано, если и отвѣчала тѣмъ дурнымъ чувствамъ, которыя онъ питалъ къ «povero Raffaello», то все же должна была угнетать его, сковывать всѣ его личные порывы, заставлять его искать въ томъ направлении, [illegible]торое было ему чуждо по существу. Вѣдь, Микель Анджело давалъ лишь общую идею, въ лучшемъ случаѣ — лишь небольшой набросокъ, вся же разработка лежала на Себастіано. Какъ могъ при этомъ [illegible] такъ [illegible] чужое, чтобы [illegible] скрыть всѣ природныя [illegible] свою венеціанскую сущность? Въ результатѣ получались вещи, [illegible] совершенныя какъ въ смыслѣ композиціи, такъ и въ смыслѣ исполнения, но мертвыя и потому безотрадныя.

[45] Трудно повѣрить тому, что [illegible] передъ нами произведение Себастіано [illegible] подпись на ней, [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] фигуръ [illegible] картину Чимы да Конельяно въ [illegible].



*Даніеле да Вольтерра. Избіеніе младенцевъ. Уффици. Флоренція*

могъ явиться опасный соперникъ для Джорджоне и Тиціана какъ разъ въ той области, въ которой яснѣе всего выразилась ихъ сила, — въ пейзажѣ. Вѣдь, можно же, не вѣря атрибуціи луврскаго «Концерта» Себастіано, все же обсуждать ее [40], и развѣ не соединительнымъ звеномъ между Карпаччіо и Каналетто является венеціанскій пейзажъ въ «Венерѣ» — этотъ печальный тусклый вечеръ, что спускается на «Піаццетту» и дворецъ дожей? Какимъ Себастіано былъ мастеромъ-иллюзіонистомъ доказываютъ хотя бы его пре-

[40] Въ недавно вышедшей книгѣ Люнелло Вентури о Джорджоне снова всплыла эта атрибуція луврской картины Себастіано. Но тотъ же авторъ дѣлаетъ рядъ столь странныхъ, чтобы не сказать легкомысленныхъ, другихъ атрибуцій, что съ его мнѣніемъ можно не считаться.

восходные образа въ венеціанской церкви S. Bartolommeo di Rialto, соперничающіе съ лучшими аналогичными произведеніями Беллини, фонъ его портрета Ферри Карондеде (собраніе Графтонъ въ Лондонѣ) и, наконецъ, суровый колонный залъ на фрескѣ San Pietro in Montorio [illegible]. Насколько въ немъ была сильна эта венеціанская [illegible] его въ пейзажъ и вообще въ убѣдительному воспроизведенію [illegible] видимости, обнаруживается даже въ его микельанджелесскихъ [illegible] (напримѣръ, въ «Воскрешеніи Лазаря» или въ «Рождествѣ Богородицы» церкви Santa Maria del Popolo), въ которыхъ значительность этой стороны являлась уже нѣкоторою «ересью» и въ которыхъ тѣмъ не менѣе мастеръ не удержался, чтобы не создать декораціи едва ли не болѣе интересныхъ, нежели тѣ мощныя инспирированныя Буонарроти фигуры, что занимаютъ первый планъ [47].

При этомъ Себастіано не можетъ числиться среди великихъ [illegible] заживстовъ, среди великихъ знатоковъ природы. Если ему Рафаэль [illegible] занъ многими «пейзажными» впечатлѣніями (что еще не доказано), [illegible] же Санціо несравненно расширилъ область своего изученія природы [illegible] ненно свободнѣе и страстнѣе отнесся къ ней, далъ ей развернуться въ [illegible] твореніи до послѣднихъ предѣловъ, допустимыхъ присущимъ ему [illegible] мѣры соразмѣрности. Во всѣхъ лучшихъ картинахъ Рафаэля «среда» [illegible] играютъ не менѣе значительную роль, нежели дѣйствующія лица. Напротивъ того, Себастіано, поддаваясь внушенію своего строгаго руководителя, [illegible] «средой», поставилъ все, что можно обнять словомъ «декорація», [illegible] служебное мѣсто, удѣлилъ ему роль «заполненія пустоты». Восхитительные пейзажные куски на его картинахъ, но они досадливо прячутся за фигурами, а фигуры настойчиво заявляютъ свое преимущество передъ ними и, вѣроятно, благодаря этому, отъ лучшихъ картинъ Себастіано остается

[47] Особенно прекрасны фоны [illegible] «Положенія во гробъ» [illegible] 1520 г. (въ Эрмитажѣ) и на «Воскрешеніи Лазаря» 1519—1520 (въ Лондонѣ). Въ лондонской картинѣ позади фигуръ встаетъ [illegible] «романтическая сказка», нѣчто подобное тѣмъ фантастическимъ [illegible] ведутамъ, которые любили изображать [illegible]. Мотивъ этого пейзажа навѣянъ, очевидно, римскими впечатлѣніями. Это Тибръ и его берега. Особенно удались Себастіано эффекты сплошности и чередованія освѣщенныхъ и затемненныхъ частей. Позади пустой и темной [illegible] дерева, стоящаго сбоку отъ центра, свѣтятся [illegible] берегъ рѣки [illegible], полуразрушенныя ворота и руины храма [illegible] — [illegible] въ тѣни, но дальніе набережные дома снова освѣщены вечернимъ свѣтомъ, клонящимся [illegible]. Благодаря темнымъ тучамъ, залегающимъ [illegible] холмы [illegible] пейзажъ такъ [illegible] и фигуры освѣщены [illegible] и рѣзко, частью [illegible] [illegible]. [illegible] и здѣсь «эта тема освѣщенія» есть несдѣлано[illegible] Себастіано. [illegible] было суждено далѣе получить большое распространеніе, и это обънясняется какъ частою дѣйственностью ея преимуществомъ, ея способностью сообщать [illegible] [illegible] всему [illegible], въ то же время и тѣмъ, что она отвѣчала какому-то народному [illegible] уже въ тѣ [illegible] вкусамъ. Въ Эрмитажной картинѣ пейзажъ носитъ [illegible] характеръ. Въ «Лазарѣ» настроеніе [illegible] сумрачное [illegible]. Освѣщеніе [illegible] «Лазарѣ» [illegible] Это [illegible] съ пейзажемъ на фрескѣ «Аттилы» Рафаэля [illegible] въ итальянской живописи XVI [illegible] эффектъ зарева, а въ то же время этотъ пейзажъ очень близокъ по всей своей [illegible] къ [illegible] пейзажамъ [illegible] кватрочентистовъ [illegible], относительно которыхъ Себастіано [illegible] своихъ мѣстныхъ [illegible] въ [illegible]. [illegible] Анджело полагаетъ [illegible] «Сере[illegible]» [illegible] — нѣчто на [illegible] [illegible] Боклетьею [illegible] — [illegible] нарисованными деревьями. Все въ [illegible] Рома [illegible] [illegible]



[illegible]

[illegible] жизни *).

Еще менѣе жизненными представляются [illegible] Даніеле да Вольтерра, [illegible] Россо Флорентино, Перино дель Вага, Никколо Абате, [illegible] Вазари, Дочено Герарди, Франческо ди Сальвіати, Бартоломео Франко, Джузеппе Порта, Джуліо Кампи, Бернардо Гатти и безчисленная масса другихъ художниковъ XVI вѣка, среди которыхъ мы встрѣтимъ [illegible] итальянцевъ, но и иностранцевъ французовъ и нѣмцевъ.

Живописецъ и скульпторъ Даніеле да Вольтерра **) заслуживаетъ особаго вниманія одной своей знаменитой картиной въ римской церкви [illegible] «Снятіе со креста» (1541 г.). Можно утверждать [illegible] концентрическаго построенія композиціи, занимавшая еще [illegible] Рафаэля, получила наиболѣе полное развитіе. Но именно [illegible] сторона такъ плѣнила умъ художника, что уже до всего [illegible] хватило лишеннаго вниманія. Всѣ позы прекрасны [illegible] связны, а въ группѣ святыхъ женъ, обступающихъ лежащую [illegible] Матерь столько драматической экспрессивности, что она [illegible] на всѣ лады позднѣйшими художниками. И все же [illegible] отъ этого классическаго произведенія холодное академическая [illegible] красивости совершенно затмила здѣсь чувство. Отъ пейзажа не видно ничего, кромѣ тучъ и куска земли на первомъ планѣ. Замертвѣлымъ представляется творчество Даніеле въ другихъ его произведеніяхъ: въ курьезной двусторонней картинѣ Лувра «Давидъ и Голіаѳъ», въ «Избіеніи младенцевъ» (Уффици), въ картонѣ собранія графа Эльчи въ Сіенѣ «Пророкъ Илья» [illegible] микельанджелевской фигуры наводить здѣсь на [illegible] честнѣ [illegible] въ фрескахъ капеллы Ровере и другихъ картинахъ. Характеризуетъ личность Даніеле и то, что онъ рѣшился на такое [illegible] святотатство, какое онъ совершилъ по приказанію папы Павла IV [illegible] нѣкоторыя нагія части «Страшнаго суда» Микель Анджело драпировками.

---

*) [illegible] въ Римѣ [illegible] Джироламо Муціано [illegible] 1528 [illegible] 1592 [illegible]

**) Daniele Riccarelli родился въ Вольтеррѣ около [illegible] Перуццы. Первое время въ Римѣ онъ [illegible] Микель Анджело [illegible]



*Россо („Maître Roux“). Францискъ I — побѣдитель невѣжества. Съ гравюры XVI вѣка*

Съ Аньоло Бронзино [1] мы встрѣтимся еще въ исторіи портрета. Тамъ онъ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ. Напротивъ того, если оставить эту спеціальную отрасль въ сторонѣ, то о мастерѣ почти не придется говорить въ общей исторіи живописи. Бронзино даже прозвище свое получилъ за то, что картины его кажутся отдѣланными рѣзцемъ и полированными, какъ знаменитыя флорентинскія бронзы. Его идеально-прекрасныя формы остаются какъ бы и внутри заполненными безжизненной холодной массой металла. О пульсѣ жизни не думаешь, глядя на вывернутыя и застывшія позы на его картинахъ; передъ его „Мадонной“ не станешь молиться, ибо нѣтъ впечатлѣнія, чтобы онѣ могли внимать кому-либо, а его иератическія композиціи не волнуютъ.

[1] Аньоло ди Козимо ди Мариано [illegible]

[illegible]

ибо имъ не вѣрить. Лишь разъ удалось Бронзино [illegible] живое и страстное [illegible] «Венерѣ» Лондонской [illegible] изъ шедевровъ итальянскаго возрожденія [illegible] плетеніемъ и выгибомъ линій, не только типомъ красавицы богини, но и своей техникой, [illegible] и ясностью своихъ колеровъ. Она [illegible] является все же исключеніемъ, подтверждающимъ правило. [illegible] огромную любовь ко всей эпохѣ Бронзино, чтобы [illegible] творенія мастера, чтобы не жалѣть о гибели такого огромнаго дарованія, раздавленнаго титанической мощью Микель Анджело.[1]

---

Прекрасный, но совершенно холодный стилистъ Россо[2] представляетъ въ общей исторіи живописи тотъ интересъ, что онъ [illegible] которое можно назвать «возвращеніемъ французскаго искусства къ латинизму». Приглашенный во Францію Леонардо умеръ, не успѣвъ положить [illegible] фундаментъ обновленному «возрожденному» искусству. Еще [illegible] это Пальяротто(?), Андреа(?) Сарто, Соларіо и его ученикъ Этьенъ де Ш[illegible]. Напротивъ того, по пріѣздѣ Россо господство національныхъ традицій [illegible] волшебное «царство готики» безвозвратно кончается, уступая и во Франціи мѣсто «вкусу, воспитанному на изученіи древнихъ».[3] Именно съ [illegible] пребыванія ко двору Франциска I начинается новая эра, медленно [illegible] расцвѣтъ французской живописи въ XVII и XVIII вѣкахъ.

Впрочемъ «la buona maniera», привезенная Россо во Францію, была лишь кажущимся возвращеніемъ къ древнимъ, на самомъ же дѣлѣ являлась [illegible]

[1] [illegible] является [illegible] Бронзино части фресокъ, украшающихъ знаменитый замокъ Имперіале подъ Пезаро, сооруженный и роскошно разукрашенный герцогами Урбинскими въ первую очередь — герцогомъ Гвидобальдо. Извѣстно, во всякомъ случаѣ, что Бронзино тамъ работалъ [illegible] стѣнописи въ «Залѣ каріатидъ» — одну изъ самыхъ затѣйливыхъ декоровокъ XVI в. Существуетъ мнѣніе, что живопись эта принадлежитъ [illegible] и что она повторяетъ композицію [illegible] [illegible] считается [illegible] Камилло Мантована, который [illegible] украшающихъ замокъ. Впрочемъ, [illegible] [illegible] Имперіале «Sala [illegible]» [illegible] портикъ, подъ которымъ [illegible] группа. Эта живопись [illegible] Джуліо Романо въ Палаццо дель Те и приписывается [illegible] Рафаэллино даль Колле(?) [illegible] о которомъ извѣстно, что онъ также работалъ въ замкѣ. Вазари упоминаетъ о [illegible] Бронзино въ Пезаро [illegible] мастеру затѣйливый [illegible] съ [illegible] украшающій [illegible] Renaissance [illegible] IX 1888.

[2] Джованни Баттиста Россо родился 8 марта 1494 г. во Флоренціи. Согласно Вазари, художественнымъ образованіемъ онъ обязанъ [illegible] картинъ Микель Анджело въ [illegible], въ общемъ же былъ скорѣе автодидактомъ. Римъ онъ посѣтилъ въ 1514 г. и тамъ пробылъ до «Sacco» 1527 г., послѣ чего черезъ Перуджію отправился въ Борго и въ Ареццо, откуда принужденъ былъ, вслѣдствіе скандала во время богослуженія, бѣжать въ Венецію — къ Аретину. Около 1531 г. онъ исполнилъ свою завѣтную мечту и переселился во Францію, гдѣ вскорѣ при дворѣ Франциска I Р. занялъ выдающееся положеніе [illegible]

[3] Между [illegible] 1530 [illegible]



*Приматиччо. Нард. Гравюра Доменико Фьорентино*

парафразой грандіознаго, во всѣхъ своихъ частяхъ новаго искусства Микель Анджело. Но если уже въ Италіи при всей ея широкой развитости не нашлось достойныхъ преемниковъ Микель Анджело, то еще менѣе это могло теперь случиться въ предѣлахъ Франціи, всѣмъ своимъ духомъ еще принадлежавшей средневѣковью. Въ сущности, на первыхъ порахъ, прививка [illegible]низма и дала чисто внѣшніе плоды. О чемъ либо близкомъ по существу къ свободному вдохновенному творчеству Микель Анджело не могло быть здѣсь и рѣчи. Все свелось къ внѣшне красивому подражанію.

Менѣе всего можно было ожидать углубленія художественнаго творчества отъ самого Россо, цѣликомъ занятаго какой-то эквилибристикой формъ, какими-то стилистическими упражненіями. Но свою школьную пользу эти упражненія, несомнѣнно, принесли. Самъ Россо не далъ ничего жизненнаго, горячаго, захватывающаго. Не дали этого и его ближайшіе сотрудники и преемники — такой изощренный мастеръ, какъ Приматиччо [54], или такой

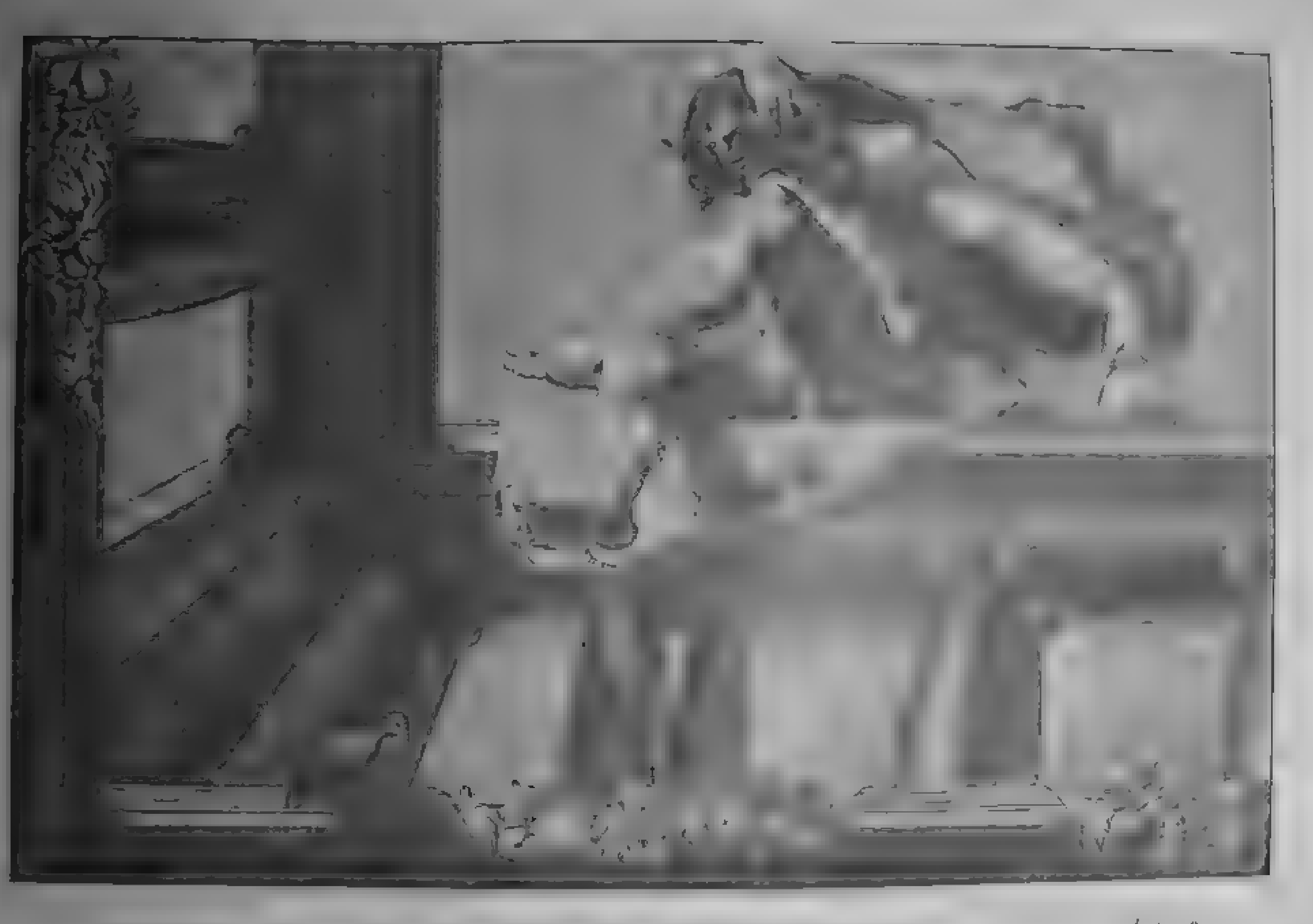
[54] Франческо Приматиччо родился въ Болоньѣ въ 1504 или 1505 г. [illegible] торговлѣ. Однако, влеченіе къ искусству [illegible] и въ 1525 г. [illegible] отправился къ Джуліо Романо въ Мантую, гдѣ Франческо [illegible]

элегантный виртуозъ, какъ Аббати [53]. Но среди французовъ съ теченiемъ времени нашлись ученики [illegible] Приматиччо и Пармеджанино [illegible] живописецъ Жанъ Кузенъ [illegible] необходимо [illegible] должное цѣлому ряду прелестныхъ мастеровъ [illegible] иллюстрацiи наконецъ въ архитектурѣ и скульптурѣ [illegible] сказалось на образованiи такихъ подлинныхъ [illegible] Филиберъ Делормъ и Жанъ Гужонъ. Послѣ этого французскому искусству [illegible] еще одинъ шагъ, чтобы «достичь Пуссена».

Изъ многочисленныхъ работъ, исполненныхъ итальянцами для французскихъ королей: Франциска I, Генриха II и Карла IX, самыя [illegible] сосредоточились въ Фонтенебло, и здѣсь образовалась [illegible] художественная школа, носящая названiе этого замка. Сравнивая [illegible] сохранилось въ Фонтенебло въ смыслѣ декоровокъ росписи и [illegible] Россо, Приматиччо и Аббати, съ тѣмъ что было тогда же создано въ Италiи [illegible] будемъ признать, что эти уборы не подымаются надъ [illegible] искусства поздняго возрожденiя. Они, напримѣръ, уступаютъ [illegible] работамъ Джулio или фрескамъ Пармеджанино въ [illegible] уже о томъ, что создано было Рафаэлемъ, Корреджо, Тицiаномъ, [illegible] и Веронезе. Ближе они подходятъ къ работамъ Перино, Бро[illegible] Дочено, къ цикламъ въ Поджо, въ Капраролѣ, въ виллѣ Империалѣ и герцогскомъ дворцѣ Флоренцiи. Но несомнѣнно, что для тогдашнихъ французовъ и это уже должно было казаться какимъ-то откровенiемъ и чудомъ. Нужно при этомъ отмѣтить, что болѣе свѣжая среда, въ которой творили итальянскiе художники, способствовала тому, что въ произведенiяхъ, создан-

художественными работами и въ частности оконча[illegible] отдѣлки Фонтенеблосскаго замка на[illegible] Россо. Въ 1539 г. онъ [illegible] Въ 1544 г. онъ награждается богатымъ аббатствомъ Сен Мартена и съ этихъ поръ значится подъ титуломъ «l'abbé de S. Martin». Сотрудниками Приматиччо были [illegible] Руджери, Доменико дель Барбьери, Просперо Фонтана и, наконецъ, самый знаменитый среди нихъ — Никколо Аббати изъ Модены. 12 [illegible] Приматиччо назначенъ офицiальнымъ [illegible] [illegible]. Умеръ онъ между 2 марта и 14 октября 1570 г. [illegible] Paris, 1900; [illegible] «L'école de Fontainebleau» (Gazette des Beaux Arts. 1.02) [illegible] «Les [illegible] art [illegible]» Paris. 1908. [illegible] Изъ французовъ, частью воспитавшихся на работахъ въ Фонтенебло подъ руководствомъ Приматиччо, назовемъ Мишеля Сансона, Симона Лерба, Клода Бадуэна, [illegible] Тери, Луи Дюбреля и несколько позже — Антуана [illegible].

[53] Никколо ди Джованни Аббати родился въ Моденѣ въ 1512 г.; онъ былъ ученикомъ скульптора Бегарелли, находившагося въ приятельскихъ отношенiяхъ съ Корреджо. Первое время А. работалъ [illegible] вмѣстѣ съ Альберто Фонтана въ Моденѣ, затѣмъ переселился въ Болонью, гдѣ имъ исполненъ рядъ декоративныхъ работъ. 25 мая 1552 г. онъ покидаетъ Болонью и отправляется во Францiю. Фелибьенъ [illegible] vie et des ouvrages des [illegible] считаетъ, что французское искусство обязано ему и Приматиччо тѣмъ, что они принесли съ собой римскiй вкусъ и прекрасную идею [illegible] скульптуры и живописи. Умеръ Никколо въ 1571 г. Изъ работъ Аббати, сохранившихся на родинѣ, какъ [illegible] можетъ интересовать его [illegible] своеобразная, но нѣсколько искусственно романтика [illegible] фресокъ [illegible] Моденской Пинакотекѣ изъ замка [illegible] а также его небольшой [illegible] томъ же, очень претерпѣвшiй, но все еще чарующiй [illegible] [illegible] [illegible]



ныхъ ими во Франціи, кроется какая то особенная прелесть, ароматъ юности.

Всѣ три названные мастера [illegible] ремесломъ. [illegible] человѣческую фигуру [illegible] и элегантную, оно [illegible] были великими знатоками античной миѳологіи и [illegible] расширили кругъ изображаемаго: они принесли съ собой цѣлый [illegible] матеріала, зарисованнаго съ древнихъ гробницъ [illegible] античной пластики, и это было [illegible] дивной [illegible] тамъ [illegible] такъ нежданно все было подчинено варварскому вкусу [illegible] было найти людей понимавшихъ, что такое искусство [illegible] жизненности. Именно и плѣнило то, что это [illegible] было столь [illegible] отъ прежняго, что оно цѣликомъ посвящалось тому, что [illegible] запретомъ церкви — прекрасному «божественному» [illegible] тѣлесному [illegible]. Совершенно забыто было прежнее умиленіе передъ Божьимъ міромъ въ цѣломъ. Гораздо позже Пуссенъ и Клодъ [illegible] французскую живопись, возвращенную къ ея латинскимъ традиціямъ, создавъ [illegible] тительные пантеистическіе гимны природѣ вообще [illegible].

---

Характеристика, сдѣланная нами «школѣ Фонтенебло», примѣнима [illegible] творчеству первѣйшихъ флорентинскихъ художниковъ середины XVI вѣка: Баччіо Бандинелли [57], Чеккино Сальвіати [58], Вазари [59] и Дочено [60] [illegible] Федериго Цуккаро [61], болонца Пеллегрино Тибальди [62], а также близкихъ къ нимъ живописцевъ, изъ которыхъ слѣдуетъ назвать Спиноланте [illegible] Батиста Франко [64], семью кремонскихъ мастеровъ Кампи [65], брешіанца Латтанціо Гамбара [66] и мн. др. Все это въ высшей степени [illegible] художн[illegible]

[illegible] Изъ сочетанія новаго и стараго, изъ скрещивающихся во Франціи вліяній итальянскаго и нѣмецкаго (Гольбейнъ печаталъ свои книги въ Ліонѣ) и нидерландскаго возникла во Франціи своеобразная формальная система въ пейзажной живописи, не лишенная большой прелести и повліявшая затѣмъ на образованіе «художественнаго языка» Пуссена и Лоррена. Особенно живучую форму пріобрѣла эта специальная пейзажная стилистика въ книжной иллюстраціи. Французская школа Фонтенебло почти лишена интересныхъ пейзажныхъ мотивовъ, и лишь въ [illegible] сказывается [illegible] разъ кое-какое чувство природы. Зато въ иллюстраціяхъ, въ [illegible] многія разнѣры, мы видимъ полныя чувства отраженія міра Божьяго. То же мы находимъ и въ другой «второстепенной» отрасли живописи — въ шпалерныхъ картонахъ, [illegible] въ сѣверныхъ городахъ и въ Парижѣ.

Скульпторъ Баччіо Бандинелли болѣе извѣстный въ исторіи искусства своей завистью къ Микель Анджело, заслуживаетъ вниманія и въ исторіи живописи, какъ очень своеобразный [illegible] [illegible] многіе его рисунки [illegible] за работы Микель Анджело. Сейчасъ отмѣтимъ тѣ изъ нихъ, въ которыхъ Баччіо [illegible] въ симметрическихъ архитектурныхъ декораціяхъ представилъ

сложныя драматическія [illegible] какъ [illegible] «Убіеніе младенцевъ» или «Мученіе св. Лаврентія». Эти рисунки были гравированы и [illegible] въ свое время весьма распространены [illegible] съ граверами Маркантоніо, Агостино Венеціано и Бонязоне съ Рафаэля и Гизи — съ Джуліо Романо. Въ композиціяхъ Баччіо все [illegible] въ жертву строгости стиля и ритму композиціи [illegible] какіе-то «суровыя пантомимы», въ которыхъ [illegible] сценаріи не стремятся къ чему-либо изящному, [illegible] выражаютъ лишь одно стремленіе [illegible] подойти строгостью своего отношенія къ задачѣ какъ можно ближе къ древнимъ. Для ознакомленія съ [illegible] въ Эрмитажѣ [illegible] преимущественно [illegible] Баччіо [illegible] родился 12 [illegible] 1493 г. во Флоренціи, умеръ тамъ же 7 февраля 1560 г. [illegible]

[illegible] Замѣчательнѣе [illegible]

[illegible]

[illegible] его дѣла, и [illegible] почерпнутымъ въ изученіи [illegible] Микель Анджело въ совершенствѣ [illegible] [illegible] античнаго искусства. [illegible] въ совер-

---

также пишетъ рядъ фресокъ, картинъ, декоративныхъ [illegible] Въ [illegible] во Флоренціи; оттуда ѣдетъ въ Болонью (гдѣ онъ занятъ [illegible] для граверъ) и въ Венецію. Въ [illegible] городѣ онъ исполняетъ, въ сотрудничествѣ съ [illegible] Маргевано для патріарха Гримани плафонъ «Похищеніе Психеи» — согласно Вазари «прекраснѣйшее произведеніе живописи во всей Венеціи. [illegible] вернулся въ Римъ (1541), а затѣмъ поселился во Флоренціи, гдѣ [illegible] прекрасные картоны для шпалеръ («Исторія Іосифа») и исполнилъ рядъ декорацій для театральныхъ представленій. Въ 1548 г. [illegible] въ Римѣ. Здѣсь Сальвіати покупаетъ себѣ домъ и исполняетъ рядъ значительныхъ живописныхъ работъ — среди нихъ фрески въ Palazzo Farnese. Въ 1554 г. его приглашаютъ во Францію, но, благодаря [illegible] характеру [illegible] Сальвіати [illegible] въ Римѣ, гдѣ онъ и умеръ 11 ноября 1563 г. Его ученикъ, Джузеппе Порта (1520—1575) [illegible], главнымъ образомъ, въ Венеціанской области, унаслѣдовалъ и прозвище [illegible], пріобрѣтенное послѣднимъ на службѣ у кардинала Сальвіати. Джузеппе былъ большимъ знатокомъ архитектуры (ему принадлежитъ руководство [illegible] la di far la Voluta» 1552 г.).

[illegible] архитекторъ, теоретикъ и историкъ [illegible] родился въ Ареццо [illegible] 1511 г. [illegible] затѣмъ во Флоренціи [illegible] Микель Анджело и Сарто [illegible]

[illegible]

Wolfg. Kallab «Vasaristudien herausgegeben von Jul. [illegible] Neue Folge» Bd. XV, Leipzig, 1908 и «Giorgio Vasari in Arezzo», Arezzo, 1911). [illegible] средней и отчасти сѣверной Италіи. Назовемъ [illegible] Просперо [illegible] (1512—1597), [illegible] на Луку Лонги (1507—1580).

[illegible] Изъ [illegible] зари, Кристофано Герарди «Доченовъ» (род. въ 1508 г. въ Борго, умеръ въ 1556 г. во Флоренціи [illegible] палаццо Вителли въ Читта ди Кастелло. Въ смыслѣ роскоши и сочности формъ эта декоровка можетъ спорить съ произведеніями фламандцевъ XVII в. и невольно приходитъ на умъ, что Рубенсъ долженъ былъ изучать эту живопись. Доченo былъ замѣшанъ въ заговорѣ противъ Козимо Медичи и до 1554 г. находился въ ссылкѣ.

[illegible] Sant'Angelo in Vado около 1543 года; своимъ художественнымъ образованіемъ [illegible] образомъ обязанъ брату Таддео, къ которому онъ отправился въ Римъ. Здѣсь онъ быстро пріобрѣлъ первенствующее значеніе среди живописцевъ [illegible]

[illegible]

шеннымъ въ чисто-формальномъ смыслѣ принадлежатъ такія декоративныя [illegible], какъ фрески и картоны для шпалеръ Чекино Сальвиати [illegible] Дочено въ палаццо Вителли, какъ роспись флорентинскаго «Palazzo Vecchio» и римской «Канчеллеріи» Вазари, какъ безчисленныя работы Федериго Цуккаро [67] и особенно какъ плафоны Тибальди въ Болонскомъ университетѣ. Но немногое можетъ «запасть въ душу» изъ всей этой массы образовъ.

---

[illegible] Милане, Пеллегрино умеръ въ томъ же году 27 мая. См. Zanoti [illegible]

[63] Джероламо [illegible] Сермонета [illegible] Перино [illegible] родился въ Сермонетѣ [illegible] 1521 г. Къ лучшимъ его работамъ принадлежитъ роспись капеллы кардинала Cesis въ S. Maria della Pace, фреска «Крещеніе Хлодвига» (Маттео Мальвецци) въ болонскомъ San Martino, картины украшающія капеллу Массимо ди Риньяро въ римской Santa Maria Maggiore. Умеръ С. около 1580 г. [illegible] Velletri, 1909.

[64] Превосходный [illegible] родился въ [illegible] 1510 г., умеръ въ Венеціи въ 1580 г. Изъ [illegible] Венеціанской области онъ ближе всѣхъ подходитъ къ римской школѣ.

[65] Кремонская семья Campi дала цѣлый рядъ знаменитыхъ въ свое время художниковъ, которые совершенно затмили, для всей эпохи господства академическихъ принциповъ, славу прелестнаго [illegible] Изъ сыновей его [illegible] (1500—1572) заслуживаетъ наибольшаго вниманія [illegible]

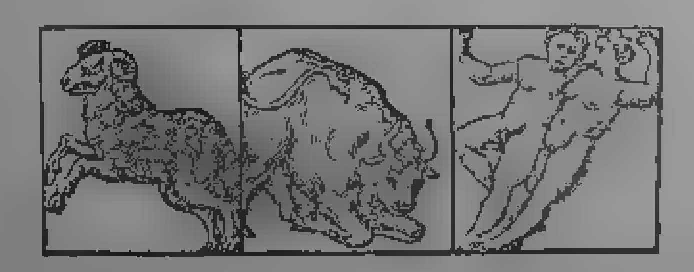
[illegible] Такова еще [illegible] Илья Пророкъ [illegible] Джуліо Романо въ фрескѣ «Аполлонъ и [illegible]» въ Palazzo del Te. Не менѣе искусенъ и [illegible] другіе кремонцы XVI вѣка — все образцы [illegible] чисто-формальномъ смыслѣ художники [illegible] свою Santissimo [illegible] «Gloria del Paradiso». [illegible] Джер [illegible] Дж. Б. Тротти — Ма[illegible] XVII [illegible] рафаэлитъ Дж. Фр. Бембо [illegible] прекраснаго образа 1524 г. [illegible] Пьетро, могущаго спорить съ «Мадонной» [illegible] «Снятіе со креста» (церковь San Pietro), очень [illegible] Миланѣ [illegible] 1872.

[66] [illegible] въ Брешіи въ 1530 [illegible] Моретто да Брешіа [illegible] декоративному [illegible] 1534.

[67] Федериго Цуккаро былъ такъ знаменитъ въ свое время [illegible] мѣстными художниками [illegible]

которыми покрыты цѣлыя версты стѣнъ. Часто даже не замѣчаешь сюжета, не скажешь, что изображаетъ та или иная сцена — настолько въ нихъ всякое эмоціонное начало задавлено формальными поисками и [illegible] ностью. И почти нигдѣ въ краскахъ не найти настоящаго увлеченія или проблеска подлиннаго чувства жизни.

Изучая эту безпредѣльную массу живописи, приходишь къ убѣжденію, что реформа братьевъ Карраччи была до нѣкоторой степени спасеніемъ, и что совершенно напрасно ихъ упрекаютъ въ созданіи академизма. Академизмъ, какъ мы его понимаемъ, уже былъ налицо въ полной мѣрѣ до ихъ появленія, онъ уже успѣлъ растлить творческую психологію, или вѣрнѣе [illegible] въ зависимости отъ общаго состоянія культуры художественная психологія, «схоластика ренессанса» успѣла уже къ серединѣ XVI вѣка [illegible] то, что впослѣдствіи стали обозначать словомъ «академизмъ» [68]. Въ [illegible] художниковъ этого періода все мірозданіе и природа перестали быть [illegible] такимъ, на что стоитъ обращать вниманіе. Статуи древнихъ и [illegible] Микель Анджело (какая трагедія въ томъ именно, что онъ [illegible] бурный и страстный — оказался родоначальникомъ мертвечины!) [illegible] все остальное. Въ частности, пейзажная сторона при этомъ была сведена къ поверхностному схематичному виртуозничанію [69]. Но развѣ можно было ожидать иного искусства отъ страны, обманутой во всѣхъ своихъ надеждахъ, [illegible] тянной густой сѣтью хитрой лжи, порабощенной и религіозно и политически, безъ надежды на освобожденіе.



наго совѣта въ Palazzo Ducale. Картоны Федериго принадлежатъ къ наиболѣе безотраднымъ въ этомъ неудачномъ цикл[illegible] картонъ, вставленныхъ на мѣста погибшихъ въ пожарѣ 1577 года шедевровъ старой венеціанской школы. Но любопытно отмѣтить усилія мастера вырваться [illegible] изъ [illegible] ормальныхъ [illegible] исторических[illegible] въ [illegible] жизнь. Несомнѣнно въ этомъ сказываетъ [illegible] благотворное дѣйствіе [illegible] на него [illegible] впечатлѣній. На одной изъ картинъ онъ даже рѣшился написать съ натуры [illegible] Пьяцетты и передать [illegible] эффекта. Вспоминаю по этому поводу разсказъ Вазари о томъ, что Федериго [illegible] въ Фриулѣ, куда онъ наѣзжалъ за [illegible], дѣлалъ [illegible] этюдовъ всего того, что ему нравилось [illegible] также, что самъ Федериго въ одномъ [illegible] теоретическомъ [illegible] Это какъ будто указываетъ на то, что

мастера [illegible] въ [illegible] къ [illegible] преимуществамъ предметовъ [illegible] тому [illegible] и [illegible] его насквозь маньеризмъ — результатъ всей культуры того времени.

[68] Образованіе Флорентинской Академіи [illegible] сится въ 1561 г., когда были устроены [illegible] похороны [illegible]. Въ [illegible] статуты, [illegible] въ продолженіе нѣкотораго времени члены Академіи [illegible] художниковъ и любителей, собирались въ капеллѣ Медичисовъ Санъ Лоренцо. Грандіозныя похороны Микель Анджело, устроенныя [illegible] распространили славу о ней по всему [illegible] Академія [illegible] ея дела [illegible]

[69] [illegible]

*Корреджо. Роспись свода въ монастырѣ San Paolo. Парма*

## VI



АЗБИРАТЬ искусство Антонио Аллегри «Корреджо» въ связи съ прочимъ искусствомъ первой половины XVI вѣка представляетъ нѣкоторыя затрудненія [70]. Оно слишкомъ выходитъ изъ общаго настроенія и всѣмъ своимъ духомъ забѣгаетъ впередъ на два вѣка. Можно сказать, что Корреджо и не имѣлъ непосредственнаго вліянія на современниковъ. Нѣкоторыя внѣшнія черты перенимали отъ него Франческо Маццуола, прозванный Пармеджанино, [illegible] Джироламо Маццуола, М. А. Ансельми, Ф. Ронданини и Лелио Орси

70 Антонio Аллегри прозванъ «Корреджо» по городку, изъ котораго онъ родомъ. Годъ рожденія [illegible] къ сожалѣнію, не удалось до сихъ поръ установить (по словамъ Вазари [illegible] 1534 г. [illegible] былъ живописецъ, и, вѣроят- [illegible] Кромѣ того, учителемъ его [illegible] Корреджо, Веронике да Гамбара [illegible]

и как-то [illegible] связываютъ его искусство съ творчествомъ такихъ художниковъ, какъ Беккафуми, Досс, Бароччио, [illegible] Прокаччини. Но почти всегда при этомъ мы наблюдаемъ скорѣе случаи совпаденія, нежели [illegible] вліянія [illegible]. Къ тому же и эти совпаденія больше касаются только [illegible] фигуръ, ихъ изысканныхъ жестовъ и жеманной граціи, чѣмъ сущности искусства Корреджо, которое остается совершенно въ сторонѣ отъ прочаго движенія итальянскаго возрожденія [72].

Внѣшнее выраженіе этой сущности искусства Корреджо можно видѣть въ томъ, что оно охвачено совсѣмъ новымъ для того времени элементомъ [illegible], проникающей всюду [illegible] и воздушной. Но черту эту можно разсматривать и какъ отраженіе всего душевнаго склада художника. Корреджо — человѣкъ не XVI, а XVIII вѣка: онъ не похожъ на итальянцевъ времени возрожденія, а скорѣе напоминаетъ француза эпохи послѣднихъ Бурбоновъ [illegible] Сарто (съ которымъ единственно и можно сравнивать Корреджо) [illegible] духовныхъ силъ перешелъ въ грусть и унылую слабость. Корреджо, напротивъ того, всегда радостенъ, счастливъ; онъ рѣетъ какъ божество надъ землей, и какъ божество онъ улыбчивъ, ласковъ, царственъ. При этомъ нужно [illegible] мѣтить еще одну его особенность: онъ равнодушенъ, и именно это [illegible] жется съ общей психологіей начала XVI вѣка.

Въ Корреджо упадокъ духовнаго здоровья ренессанса есть уже нѣчто завершенное. Онъ всего лишь лѣтъ на десять моложе Рафаэля и на двадцать — Микель Анджело, но онъ цѣликомъ охваченъ совершенно другими идеями и чувствами, нежели тѣ, которыя владѣли этими двумя геніями. Для него борьба христіанства съ язычествомъ не только кончилась побѣдой послѣдняго, но онъ даже это принимаетъ какъ давно извѣстное, окон

тельницу, и благодаря ей еще юношей онъ посѣтилъ Мантую, гдѣ при дворѣ Изабеллы д'Эсте группировались лучшіе художники и поэты того времени и гдѣ были собраны произведенія великихъ вождей ренессанса, въ томъ числѣ Леонардо да Винчи. Въ 1514 году имъ написанъ замѣчательный образъ въ церкви Санъ Франческо въ Парм[illegible], нынѣ въ Дрезденѣ; около 1518 г. имъ расписаны [illegible] апартаменты аббатиссы въ монастырѣ Санъ Паоло тамъ же; съ 1520 по 1524 г. онъ украсилъ фресками церковь Св. Іоанна, съ 1526 по 1530 г. расписалъ куполъ Пармскаго собора. Съ 1530 г. Антоніо живетъ на родинѣ и пишетъ по заказу герцога Мантуанскаго рядъ мифологическихъ картинъ [illegible] [illegible] Correggio [illegible] 1857 [illegible] Correggio [illegible] 1887 [illegible] Correggio [illegible] Arts [illegible] 18[illegible] [illegible] (1871) [illegible] [illegible] 900 [illegible] [illegible] art, [illegible] [illegible] 1894. — Принято Корреджо причислять къ пармской школѣ, но само существованіе такой школы можно считать сомнительнымъ [illegible] какъ и во многихъ другихъ небольшихъ

городѣ, и въ Пармѣ во все время было немало художниковъ, но всѣ они подражали въ большей или меньшей степени [illegible] сосѣднихъ школъ и не имѣли общихъ между собою отличительныхъ чертъ, которыя даютъ возможность считать художественное творчество извѣстнаго центра за «школу». Ничего въ Пармѣ не подготовило появленія Корреджо, и съ нѣкоторой натяжкой можно говорить о «корреджизмѣ» пармцевъ, работавшихъ послѣ него. — Изъ художниковъ, которые относятся къ «пармской школѣ до Корреджо», достойны упоминанія: архаическій Якопо Лоски (1425 — 1504), [illegible] черствый, но умѣлый, [illegible] «беллиніевскъ» Кристофоро Казелли (1460 — 1521), а также подражатели Франчіа Мацуоли [illegible] XV [illegible] Алессандро Араль[illegible] [illegible]

[illegible] [illegible] Фламинео [illegible] (1490 — [illegible]) [illegible] Бартоломео [illegible] (1570 — 1615).

[illegible] [illegible] [illegible]



чательное и безпорочное. Язычество Корреджо не похоже и на язычество Джуліо Романо — крѣпкое мужественное. Боги Корреджо (все равно, носятъ ли они имена христіанскихъ святыхъ или античныхъ олимпійцевъ) всѣ вмѣстѣ представляютъ одинъ веселый сонмъ чувственныхъ, беззаботныхъ, вѣчно юныхъ существъ, которыя витаютъ гдѣ-то вдали отъ страданій земныхъ, отдаваясь ласкамъ, играмъ и забавамъ, и которыя не знаютъ ни ужаса грѣха, ни жала смерти, ни молитвы, возносящейся къ Верховному Властителю.

Если трудно уловить вліяніе Корреджо на современниковъ, то тѣмъ болѣе велико его значеніе въ дальнѣйшей живописи, мало того — во всей дальнѣйшей культурѣ. Его искусство сыграло роль змія искусителя: оно было призвано непреодолимыми чарами отвлекать мудрецовъ и государственныхъ людей въ сторону чувственной суеты, оно первое рѣшительно профанировало алтари. Именно то, что оно было такимъ вкрадчиво веселымъ, [illegible]нымъ, какъ бы безвреднымъ, привело къ тому, что оно соблазнило всѣхъ, [illegible] подчинило себѣ и церковь. Не Микель Анджело оказался вождемъ искусства католицизма съ конца XVI вѣка, а именно Корреджо, его улыбка и его ласка. Вѣдь, за Микель Анджело смогли пойти лишь такіе рѣдкіе «пустынники», какъ Тинторетто и Греко. По руслу же, проложенному Корреджо, пошла впослѣдствіи вся жизнь искусства. Подъ его вліяніемъ измѣнилась [illegible] церковная архитектура, всѣ средства ея воздѣйствія на массы. Къ тому же Корреджо со временъ Каррачи сталъ первенствующимъ: онъ сообщилъ академизму то, что именно и сдѣлало его популярнымъ.

Роль Корреджо въ исторіи пейзажа въ тѣсномъ смыслѣ можетъ показаться, на первый взглядъ, незначительной. Многое изъ того, что было найдено именно имъ, мы встрѣчаемъ въ болѣе разработанномъ видѣ у венеціанцевъ и особенно у Лоренцо Лотто, съ которымъ у Корреджо столько точекъ соприкосновенія. И у Корреджо пейзажъ какъ бы принесенъ въ жертву дѣйствующимъ лицамъ. Главное и для него — фигура: мягкое, нѣжное, согрѣтое солнцемъ тѣло или жесты, взгляды и улыбки его героевъ и героинь. Однако если углубиться въ изученіе искусства Корреджо, то убѣждаешься въ его удивительномъ чувствѣ природы вообще, въ томъ, что именно этой чертой онъ приближается къ Винчи.

Въ раннихъ картинахъ волшебнаго художника пейзажъ болѣе значителенъ, но еще не вполнѣ связанъ съ фигурами. Послѣднія разставлены по авансценѣ и какъ-то отдѣльно отъ нихъ задуманы и выполнены фоновыя декораціи. Зато какая прелесть эти фоны, взятые сами по себѣ: тревожныя съ приближающейся бурей вечеръ въ «Рождествѣ» (картина, поступившая въ Бреру изъ галлереи Креспи) или романтическій уютъ гористаго пейзажа въ «Бракосочетаніи св. Екатерины» (собраніе Рейзингеръ въ Вѣнѣ) или еще печальный туманный пейзажъ въ картинѣ собранія Бенсонъ въ Лондонѣ «Прощаніе Христа съ Матерью». Трогательное впечатлѣніе въ этихъ юношес-

скихъ картинахъ Корреджо производитъ и то чувство интимности, которое связываетъ его искусство съ [illegible] и которое сказывается въ общемъ [illegible] и въ нѣкоторыхъ частностяхъ, напримѣръ, въ пастухѣ, занимающемъ первый планъ въ «Рождествѣ», или въ густой [illegible] чащѣ [illegible] въ глубинѣ «Отдыха Святого Семейства» (Уффици), или наконецъ въ [illegible], который подкрался къ [illegible] Божьей Матери въ чарующей картинѣ Неаполитанскаго музея «La Zingarella». Въ смыслѣ техники всюду уже обнаруживается рука бесподобнаго мастера, и лишь нѣкоторая чернота въ тѣняхъ и рѣзкость освѣщенныхъ частей выдаютъ его неопытность.

Въ дальнѣйшемъ Корреджо зрѣетъ и совершенствуется съ [illegible] последовательностью. Почти одновременно съ «Сикстинской Мадонной» Рафаэля онъ создаетъ въ 1514 и въ 1515 годахъ для Санъ Франческо въ Корреджо свою «Мадонну св. Франциска» (нынѣ въ Дрезденѣ). Эта картина отличается отъ [illegible] его произведеній [illegible] строгостью въ построеніи композиціи и въ жестахъ [illegible] лицъ, но въ то же время она [illegible] все исполнено, съ [illegible] [illegible] выдержанъ эффектъ [illegible] фигуры, свѣтлымъ силуэтомъ выдѣляющейся на озаренномъ фонѣ.

Архитектурная [illegible] въ [illegible] чертахъ пріемы [illegible] которыми она пребѣгали при созданіи традиціонныхъ [illegible] изображающихъ Богородицу на тронѣ. [illegible] формы іоническихъ колоннъ, [illegible] на которомъ возсѣдаетъ Марія, и [illegible] мотивы, образующіе подножіе ея престола, плоскій во вкусѣ Ломбардіи орнаментъ, тонкіе профили карнизовъ, овальная рама съ камеемъ, представляющимъ Моисея, и два нагихъ мальчугана, служащихъ живыми каріатидами по сторонамъ пьедестала.

«Мадонна св. Франциска» открываетъ рядъ зрѣлыхъ произведеній Корреджо, но и отъ нея до его дальнѣйшихъ достиженій — какое еще разстояніе! Въ своемъ шатровомъ плафонѣ для аббатства Санъ Паоло въ Пармѣ онъ создаетъ нѣчто совершенно своеобразное въ декоративномъ отношеніи, какую-то прелестную шутку, въ которой все кажется правдоподобнымъ и даже отвѣчающимъ требованіямъ реализма, и въ которой однако всѣ части связаны въ одно цѣлое произволомъ самой свободной фантазіи. Такую же смѣсь

¹) Вспомнимъ, что «Сикстинская Мадонна» Рафаэля [illegible] которая въ точности неизвѣстна, была написана не для Рима, а для Пьяченцы, находящейся въ разстояніи всего какихъ-то [illegible] километровъ отъ Корреджо, что и тамъ мы видимъ аналогичный эффектъ святой фигуры, выдѣляющейся на еще болѣе свѣтломъ фонѣ, что и тамъ мы встрѣчаемъ [illegible] особую «церковную театральность», [illegible] подстроен[illegible]ности. Судьба свела обѣ картины, созданныя двумя величайшими [illegible] — представителемъ [illegible] ренессанса и представителемъ его [illegible], которая уже стала [illegible] художественную культуру — въ Дрезденской галлереѣ. «Сикстинская Мадонна» [illegible] «Мадонна св. Франциска» Корреджо [illegible] образомъ пріобрѣтена [illegible] въ серединѣ XVIII в. въ собственность [illegible] III.

правды и сказки обнаруживаетъ и его фреска въ пармскомъ Санъ-Джованни и его знаменитый куполъ въ пармскомъ Дуомо. Въ картинѣ «Noli me tangere» (Мадридъ) фигуры нѣсколько жеманны и приторны, но въ пейзажѣ еще никто до него не достигалъ такого правдиваго впечатлѣнія утренней свѣжести, и никто даже среди венеціанцевъ не передавалъ такъ поэзію густыхъ [illegible] рощъ, выдѣляющихся компактной массой на отдаляющемся небѣ.

Въ цѣломъ рядѣ картинъ послѣдняго періода своей дѣятельности Корреджо отдается разработкѣ стилистическихъ проблемъ, [illegible] пытливаго изученія природы. Если дуврская «Антіопа» производитъ впечатлѣніе картины XVIII вѣка, то это болѣе всего благодаря тому [illegible], съ которымъ размѣщены пятна свѣта и темноты. То, что мы встрѣчали у Рафаэля и у Содомо, что встрѣчаемъ еще у Тиціана и Лотто, здѣсь [illegible] какъ-то свободнѣе и увѣреннѣе, нежели у нихъ. Въ частности относительно пейзажа этой картины можно сказать, что это и [illegible] и ароматичностью, что это и орнаментъ, восхитительно дополняющій композицію кверху и въ сторону праваго угла. Какъ бы въ духѣ болонскихъ академиковъ (которые и подражали больше всего Корреджо) задумано «Моленіе о чашѣ» (собраніе герцога Веллингтона), и въ этой почти чересчуръ [illegible] трактованной картинѣ есть что-то глубоко фальшивое именно благодаря тому, что превосходныя техническія знанія перешли въ игру, въ виртуозность. Но, однако, наравнѣ съ тончайшимъ чувствомъ природы приходится отмѣтить здѣсь и совершенно изумительное пониманіе ритма, прямо геніальное мастерство, съ которымъ раздѣлены и связаны обѣ половины композиціи: одна, посвященная предсмертной молитвѣ Богочеловѣка, другая — спящей въ полной тишинѣ землѣ. Въ картинѣ «Мученіе св. Плакиды и св. Флавіи» (Пармскій музей) не только фигуры кажутся одержимыми какой-то «барочной патетической пляской», но полонъ «революціонности» и пейзажъ, насыщенъ болѣзненной романтикой и весь грозовой тонъ этой картины. Пармскій «День» можно бы принять за картину какого-нибудь современника Куапеля не только благодаря «стилизованной непринужденности» и сплетенному изъ фигуръ узору, но и благодаря «духу рококо», который выразился въ томъ, какъ распредѣлены пятна свѣта, и особенно въ той роли, которую играетъ въ общемъ эффектѣ такъ непринужденно какъ-то сдвинутое пятно пейзажа, виднѣющагося изъ-за шатра, въ которомъ пріютилось Святое Семейство. Еще больше «стиля рококо» въ картинѣ, извѣстной подъ названіемъ «La Scodella» (около 1530 г., Пармскій музей). Все здѣсь вьется и крутится, самая природа, тѣ немногіе кусочки ея, что видны изъ-за фигуръ и обвивающихъ ихъ драпировокъ, не производятъ убѣдительнаго впечатлѣнія, а скорѣе напоминаютъ намъ кулисы какого-либо придворнаго спектакля, устроеннаго Буше.

Въ послѣднихъ картинахъ Корреджо вступаетъ на нѣсколько [illegible] «[illegible] до Буше», онъ поворачиваетъ назадъ и «возвращается къ Пуссену



*Корреджио. Рождество („Ночь“). — Дрезденская галерея.*

и даже къ Джуліо Романо, въ то же время онъ предвѣщаетъ Коро и Бёклина. Выше мы отмѣтили прекрасную простоту нѣкоторыхъ пейзажныхъ мотивовъ Джуліо въ его мантуанскихъ миѳологическихъ фрескахъ. Однако однородные по простотѣ, характерности и значительности мотивы (послужившіе затѣмъ образованію всего торжественнаго стиля героическаго пейзажа) были совершенно независимо отъ Джуліо, найдены Корреджо, причемъ послѣднему удалось, кромѣ того, исполнить ихъ подлиннымъ вѣяніемъ жизни. Что за красота группа залитыхъ свѣтомъ деревьевъ посреди фона картины «Пороки» (Лувръ. Отдѣленіе рисунковъ), и какимъ непревзойденнымъ образцомъ всѣхъ историческихъ пейзажей являются темныя разноцвѣтныя массы листвы, служащія фономъ для берлинской «Леды»! Изъ всѣхъ картинъ итальянскаго возрожденія — послѣдняя, пожалуй, самая музыкальная. Кажется, что слышишь чарующіе аккорды, которые извлекаетъ изъ лиры Купидонъ, присѣвшій въ тѣни центральнаго «букета». Но не скажешь, чего въ этихъ аккордахъ больше: игриваго ли веселья, или торжественной печали. Это музыка необычайной сложности, той стихійной сложности, которая находитъ въ кажущуюся простоту, въ кажущееся спокойствіе, не [illegible] хранитъ въ себѣ всю красоту примиренныхъ противорѣчій.

Мы ничего не знаемъ достовѣрнаго о личности Корреджо и [illegible] даже вѣрить разсказамъ Вазари объ его робости и бережливости, ибо [illegible] собиралъ свѣдѣнія о великомъ художникѣ много лѣтъ послѣ его смерти, [illegible] часть этихъ свѣдѣній оказывается теперь ложной. Однако такія картины, какъ «Даная», «Леда» и «Іо», говорятъ за то, что Корреджо былъ художникомъ не только совершенно необычайнаго душевнаго склада и чисто живописной одаренности, но и великаго ума. Только геніальная мудрость могла такъ отвлечь его въ сторону отъ общихъ идей и идеаловъ своего времени, только она могла помочь выявить какія-то «откровенія новой миѳологіи». Позже его художественныя мысли и находки были использованы, отданы на служеніе изысканной, раздушенной «придворной» живописи (Буше, Куапель, Фрагонаръ). Но въ картинахъ самого Корреджо, породившихъ этотъ родъ живописи, сказывается нѣчто иное. Онъ изощренный и болѣзненный художникъ, но его чувство природы было все же достаточно глубокимъ, чтобы навести его на созданіе [illegible] и убѣдительныхъ символовъ, въ которыхъ поются гимны во славу стихійнаго слитія человѣческой чувственности съ мировой жизнью. Что Корреджо не вѣритъ ни въ Христа, ни въ «катехизисъ» древняго язычества — въ этомъ трудно сомнѣваться. Но что въ немъ жила какая-то собственная «религія» — объ этомъ съ полной убѣдительностью говоритъ его зрѣлое твореніе. Другой вопросъ, разумѣется, имѣетъ ли право эта религія на общее признаніе, таитъ ли она въ себѣ вѣчныя жизненныя силы. Уже сейчасъ не она ли именно, не ея ли слишкомъ индивидуалистская [illegible] позволяетъ считать искусство Корреджо за «устарѣлое», вѣрнѣе — за «состарившееся»



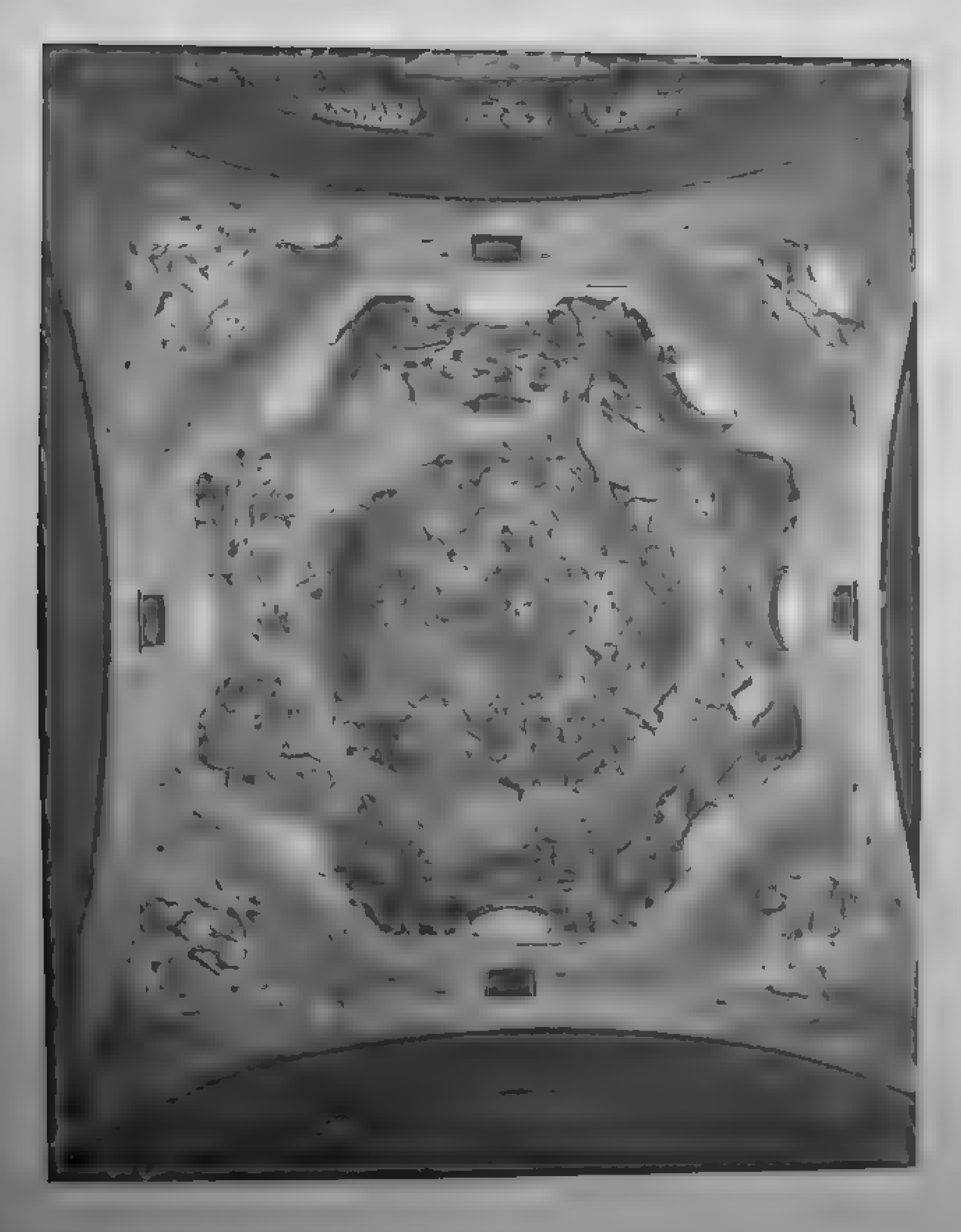
[illegible]

Не устарѣлымъ и не состарившимся представляется, и понынѣ, Корреджо съ точки зрѣнія узко технической. Ему принадлежитъ въ исторіи живописи одно изъ первѣйшихъ мѣстъ потому уже, что [illegible] вается стадія предѣльныхъ достиженій въ области иллюзіонизма, и мало того, именно въ твореніяхъ Корреджо даны съ тѣхъ поръ [illegible] денные образцы иллюзіоннаго совершенства. И [illegible] намъ [illegible] вопросъ, откуда могли у этого уроженца [illegible] провинціальнаго городка явиться такое непостижимое мастерство, такія знанія, [illegible] рыми даже техническая свобода Рафаэля или Веронезе можетъ показаться «робостью». Нельзя удовлетвориться ссылкой на то впечатлѣніе, которое на него «могъ» произвести плафонъ Мантеньи въ Мантуѣ [illegible] Sposi (Корреджо, вѣроятно, видѣлъ его въ юныхъ годахъ) [illegible] изощреннымъ Антоніо и могучій Мантенья можетъ показаться [illegible] тивомъ. Еще менѣе разрѣшаютъ загадку тѣ хитроумныя [illegible] позволяютъ считать учителемъ Корреджо пріятнаго, но сухого [illegible] чентиста Біанки Феррари[1]. Къ догадкамъ относится и все то, что [illegible] ренія Корреджо и Лотто намекаетъ на ихъ близость, причемъ [illegible] тайной останется самый вопросъ, кто изъ нихъ «давалъ», а кто [illegible]. Наконецъ, если даже допустить предположеніе, что мастеръ побывалъ въ Римѣ и познакомился съ произведеніями, возникшими въ Ватиканѣ, то и это еще не выяснитъ «художественнаго происхожденія» Корреджо, ибо слишкомъ далеко (именно въ техникѣ) онъ оставилъ позади себя даже первѣйшихъ мастеровъ «золотого вѣка». Его техника такъ совершенна, что ея сразу не замѣтишь, при этомъ онъ владѣетъ съ одинаковой легкостью и мягкостью какъ пріемами станковой живописи (смѣсью темперы и масла), такъ и фрески.

Сейчасъ намъ трудно судить о томъ, какимъ феноменомъ для своего времени и особенно для конца XVI вѣка долженъ былъ представляться Корреджо. Что Тьеполо въ XVIII вѣкѣ писалъ плафоны и стѣнныя фрески, производившія полное впечатлѣніе глубины, воздуха и рельефа, — это не такъ удивительно, ибо надъ преодолѣніемъ техническихъ трудностей декоративно-иллюзіонной живописи ко времени Тьеполо успѣли поработать и Веронезе, и Гверчино, и Рубенсъ, и Фердинандо Биббіена, и Франческини, и Бонони (и, главное, самъ Корреджо[2]). Но что Корреджо въ 1520-хъ годахъ уже зналъ больше ихъ всѣхъ и владѣлъ своимъ мастерствомъ лучше, нежели самые виртуозные среди нихъ, — этотъ фактъ находится въ противорѣчіи со всѣми

[1] Моденскій живописецъ Francesco Bianchi Ferrari «Frarè» родился около 1460 г., умеръ въ 1510 г. Личность его до сихъ поръ недостаточно выяснена. Его картины Моденской галлереи [illegible] и «Голгофа» поражаютъ [illegible] [illegible] Первая картина [illegible] 1512 г. [illegible] XV в., [illegible] не рядъ [illegible] особенности въ страннемъ [illegible] [illegible] галлереи [illegible]

[2] Вѣдь самъ [illegible] Корреджо [illegible]



теоріями эволюціи и преемственности. Въ смыслѣ техники К[illegible] часть тотъ же «перевалъ», какъ и Микель Анджело [illegible] жественныхъ идеаловъ христіанской эры. Писали [illegible] Корреджо ярче и эффектнѣе, но не писали свободнѣе съ большей (кажущейся) простотой, болѣе мягко и болѣе «обманно».

Впервые Корреджо является въ качествѣ такого изумительнаго «иллюзіониста» въ росписи сводовъ маленькой залы монастыря Санъ Паоло въ Пармѣ, въ которой игуменья донна Джованна Піаченца, устроила свою пріемную. Это было какъ разъ въ то время, когда въ Римѣ Джованни да Удине и Перино дель Вага занимались украшеніемъ потолковъ ватиканскихъ «Лоджій». Но нужно отдать справедливость Корреджо, что онъ справился съ задачей болѣе тонко и съ болѣе выдержаннымъ совершенствомъ, нежели искусные сотрудники Рафаэля[76]. Въ «Лоджіяхъ» все, что украшаетъ нижнія части стѣнъ, носитъ скорѣе орнаментально-графическій характеръ, [illegible] плафоновъ, высоко поднятыхъ надъ головами, грубовата и [illegible] театральному эффекту. Съ другой стороны, тамъ все лучшее выдаетъ свою зависимость отъ античныхъ образцовъ. У Корреджо въ Пармѣ [illegible] живопись находится на разстояніи поднятой руки до [illegible] нуться, и тѣмъ не менѣе мастерство въ передачѣ рельефовъ [illegible] чѣмъ въ «Лоджіяхъ», мѣстами же, гдѣ фрески меньше пострадали, [illegible] обмануть и самый опытный глазъ. При этомъ все здѣсь совершенно [illegible] все «изобрѣтено» — какъ малѣйшія детали, такъ и общая идея [illegible].

Какъ красива и поэтична эта идея: шатеръ изъ трельяжа, обвитый листьями и увѣшанный гирляндами фруктовъ, въ отверстія котораго глядятъ веселые амуры, прислуживающіе на сей разъ не Венерѣ, а Діанѣ[77]. Чарующая по своей затѣйливости фантазія сказалась и въ рядѣ полукруглыхъ писаныхъ нишъ, въ которыя художникъ помѣстилъ разныя статуетки и барельефы и подъ которыми тянется странный фризъ изъ бараньихъ головъ и всякихъ атрибутовъ. Въ этой именно части росписи Корреджо приложилъ наибольшее стараніе въ передачѣ нѣжнѣйшихъ оттѣнковъ и рефлексовъ, хитросплетеніе которыхъ чудесно вяжется съ изощренной граціей линій и идеальнымъ ритмомъ формъ.

Слѣдующій шагъ сдѣланъ мастеромъ въ абсидѣ церкви св. Іоанна Свантителя въ Пармѣ. Въ этой фрескѣ Корреджо сообщилъ иллюзіонный характеръ[78] какъ колоссальнымъ фигурамъ, такъ и массамъ облаковъ, заполняв

[76] Замѣчательное совпаденіе нѣкоторыхъ идей этой декораціи съ декораціей «Лоджій» и «Фарнезины» слѣдуетъ считать случайнымъ.

[77] [illegible]

[illegible] Пуккеро, [illegible]

[78] [illegible]

щихъ собою родъ гигантской бесѣдки, въ отверстія которой видны и безконечные сверкающія сонмы силъ небесныхъ. Еще смѣлѣе распоряжается мастеръ композиціей и свѣтовымъ эффектомъ въ изображеніи сидящихъ на облакахъ апостоловъ, украшающихъ круглый средній плафонъ San Giovanni. Но предѣльнаго мастерства въ смыслѣ иллюзіи, свѣтотѣни и цѣльности общаго впечатлѣнія Корреджо достигаетъ въ своемъ [illegible], надъ которымъ онъ трудился четыре года и которое покрываетъ весь громадный восьмиугольникъ сводчатаго купола Пармскаго собора[79].

Эта исполинская фреска получила остроумное прозвище „рагу изъ лягушекъ“, и дѣйствительно она производитъ почти отталкивающее впечатлѣніе преувеличенно безпокойнымъ характеромъ какого-то [illegible] вертлявостью [illegible] церкви [illegible]. Можно также критиковать съ точки зрѣнія [illegible], что перекрытіе потолкомъ какъ бы замѣнено дырой въ небо, [illegible] трактована глубоко мистическая тема [illegible] Маріи безсмертнаго Бога. Но разъ допустивъ существованіе [illegible], которыя уже въ XV вѣкѣ [illegible] передовые худо[illegible] (Мантенья, Мелоццо и Филиппино), а въ XVI вѣкѣ [illegible] среди нихъ Тиціанъ и Веронезе), то придется признать, что Корреджо разрѣшилъ задачу самымъ послѣдовательнымъ и самымъ мастерскимъ образомъ.

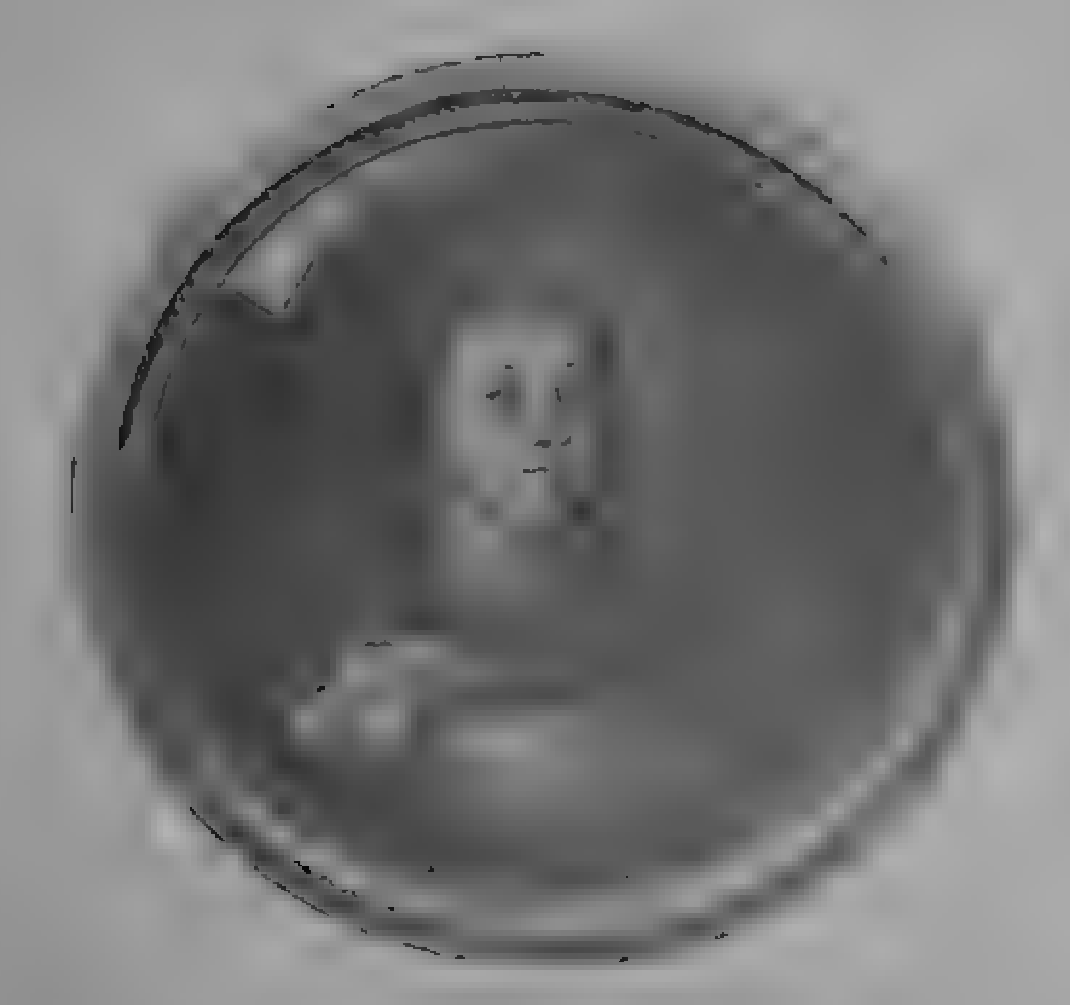
Если бы дѣйствительно слетѣвшіеся [illegible] Господни понести Марію къ уготованному Сыномъ для Матери престолу, если бы для этого разверзлись камни и крыша огромной каѳедрали, то мы увидѣли бы [illegible] именно эту странную безпокойную толпу, этотъ „хаосъ“ рукъ, ногъ, торсовъ, головъ и драпировокъ, извивающихся и кишащихъ самымъ замысловатымъ образомъ. Какая геніальная находка Корреджо были эти самыя массы клубящихся облаковъ, обдаваемыхъ струями свѣта, которыя льются откуда-то изъ зенита и перебрасываются самыми сложными рефлексами, благодаря чему все превращается въ легкое прозрачное марево. Аналогичную задачу почти въ то же время поставилъ себѣ Джуліо Романо въ плафонѣ „Зала гигантовъ“ Palazzo del Te. Но какимъ черствымъ, грубымъ, примитивнымъ представляется это произведеніе художника, пріѣхавшаго изъ „столицы“, рядомъ съ твореніемъ загадочнаго „провинціала“. Облака Джуліо сдѣланы изъ картона и гипса, сидящія на нихъ фигуры — довольно жуткія куклы изъ паноптикума. Напротивъ того, въ куполѣ Корреджо — все жизнь, все трепетъ.

---

[79] Монахи-заказчики считали трудъ Корреджо неоконченнымъ и не доплатили ему [illegible] суммы, требовали возвращенія части ея двадцать лѣтъ послѣ смерти мастера отъ его наслѣдниковъ. Неоконченность [illegible] Корреджо [illegible] въ томъ смыслѣ, что онъ не покрылъ фресками всей той гигантской площади [illegible], которую онъ обязался разукрасить по контракту 1522 г. По свидѣтельству Аннибале Карраччи, жившаго въ Пармѣ лѣтъ шестьдесятъ послѣ Корреджо, [illegible] жизнь Пармы не представляла [illegible] [illegible] „Здѣсь никто [illegible] ни о чемъ не думаетъ [illegible] мысли о горестномъ положеніи Корреджо.“

Еще изумительнѣе нижняя часть этой росписи: фигуры апостоловъ, какъ бы стоящихъ на бортѣ восьмиугольника, украшеннаго арками и тимпанами, и фигуры евангелистовъ, сидящихъ подъ (писанными) полукруглыми конхами въ парусахъ. Это поистинѣ чудеса искусства. Даже теперь, при полуразрушенномъ, запыленномъ состояніи фресокъ, глазъ озадаченъ и не различаетъ въ точности, гдѣ кончается живопись и гдѣ начинается настоящая рельефность. Что же должно было представлять собою это волшебное наважденіе въ тѣ дни, когда контрасты не были еще замутнены, тѣни казались болѣе глубокими, а свѣтъ болѣе яркимъ! Игра свѣта и тѣней сообщала всему хитрому цѣлому какое-то сказочное правдоподобіе, очаровывала настолько, что въ умѣ зрителя была заглушена всякая критика, всѣ сомнѣнія, всякій протестъ противъ выразившагося здѣсь отношенія къ религіи.





*Франческо Маццола Пармеджанино. Автопортретъ въ выпукломъ [illegible] [illegible] (Вѣнскій музей)*

## VII.



Мы видѣли, что «хитростями» свѣтовыхъ задачъ былъ занятъ Бацци Содома, и въ этой одной чертѣ проглядываетъ уже какая-то родственность его изощреннаго искусства съ искусствомъ Корреджо, хотя едва ли произведенія одного художника были извѣстны другому. Еще рѣзче сходство въ задачахъ сказывается между другимъ великимъ сіенцемъ XVI вѣка, Доменико Бекафуми «Мекерино», съ Корреджо, но и на сей разъ мы имѣемъ два независящихъ другъ отъ друга явленія, вызванныхъ просто тождествомъ культурныхъ условій и вкусомъ времени.[*]

* Доменико ди Паче, сынъ крестьянина и въ молодости пастухъ, родился около 1486 г. Имъ заинтересовался Лоренцо Бекафуми, собственникъ земли, которую арендовалъ отецъ Доменико, и взялъ юношу съ собой въ Сіену. Здѣсь Доменико учился сначала у одного посредственнаго живописца, изучая при этомъ коллекцію рисунковъ Лоренцо, затѣмъ онъ увлекся работами Перу…

Сходство между искусствомъ Беккафуми и Корреджо яснѣе всего обнаруживается въ томъ, что и Беккафуми предоставляетъ свѣту очень значительную роль и любитъ имъ пользоваться для усиленія таинственнаго и фантастическаго впечатлѣнія[81]. Но и кромѣ того въ склонности къ странному, вычурному, къ чему-то игриво-танцовальному, склонности, опредѣленно сказывающейся въ зрѣлыхъ произведеніяхъ сіенца, обнаруживается родство его искусства съ искусствомъ Корреджо. Беккафуми не трогаетъ и не радуетъ, но это большой фантастъ-затѣйникъ, произведенія котораго вызываютъ всегда впечатлѣнія чего-то тревожнаго. При этомъ онъ рядомъ съ Перуцци одинъ изъ лучшихъ виртуозовъ-рисовальщиковъ своего поколѣнія, нерѣдко злоупотребляющій своими знаніями человѣческаго тѣла, нерѣдко, благодаря своей чрезмѣрной самонадѣянности, впадающій и въ утомительный маньеризмъ.

---

Среди близкихъ къ Корреджо художниковъ нужно назвать двухъ пармцевъ: Франческо Маццола «Пармеджанино» и его свойственника Джироламо Бедоли.

Рѣдкая картина такъ характерна для вкусовъ своего времени, какъ автопортретъ Пармеджанино въ Вѣнскомъ музеѣ[82]. Этотъ портретъ является одной изъ самыхъ совершенныхъ имитацій видимости и могъ бы, вѣроятно, соперничать съ виноградомъ Зевксиса и занавѣской Паррасія. Пармеджанино пожелалъ фиксировать свое отраженіе въ выпукломъ зеркалѣ, употреблявшемся для бритья, и съ этой цѣлью написалъ портретъ на деревянномъ полушаріи. Опытъ, увѣнчавшійся полнымъ успѣхомъ, произвелъ въ свое время сенсацію, и даже для нашего «выдрессированнаго» фотографіей глаза этотъ кунштюкъ не потерялъ своей силы иллюзіи. Портретъ этотъ относится къ самому началу дѣятельности Франческо, и, очевидно, его возникновеніемъ мы обязаны тѣмъ впечатлѣніямъ, которыя юноша получилъ отъ «иллюзіонныхъ» произведеній Корреджо. Однако, въ дальнѣйшемъ онъ увлекся другими задачами и весь отдался какой-то маніи, которую можно бы характеризовать «живописнымъ плясомъ».

---

джанно и Содомы. Въ 1532 г. Доменико расписываетъ и украшаетъ скульптурой плафонъ въ Синьоріи (отмѣтимъ одновременность этихъ стѣнописей съ росписью Корреджо Дуомо въ Пармѣ) и съ 1519 до 1546 г. занятъ рисунками для пола въ Сіенскомъ соборѣ. Въ 1537—1538 г.г. онъ исполняетъ заказы для Пизы, съ 1544 г. занятъ абсидой въ Сіенскомъ соборѣ, поврежденной въ 1798 г. В послѣднее время Доменико былъ занятъ скульптурой. Умеръ Беккафуми въ 1551 г. (?). См. [illegible] «Discorso sulla vita... di D. Beccafumi» Siena, 1842; R. H. Cust «The pavement masters of Siena», London, 1901.

81 Эта черта, несомнѣнно, германскаго происхожденія. Но въ смыслѣ пробужденія интереса къ свѣту, къ игрѣ свѣта и тѣни, многимъ обязана итальянская живопись поискамъ и находкамъ въ этой области Леонардо. Черезъ Содому Беккафуми могъ уже очень рано познакомиться съ идеями этого порядка Винчи.

82 Франческо Маццола или Маццуола родился въ 1503 г. въ Пармѣ и получилъ первыя свѣдѣнія въ живописи отъ своихъ дядей Микеле и Пьеро Иларіо, отца своего, Филиппо Маццуола, котораго мы знаемъ въ качествѣ церковнаго портретиста, близкаго къ Антонелло да Мессина, Франческо потерялъ въ раннемъ дѣтствѣ, въ 1505 г. Умеръ Франческо 24 августа 1540 г. въ Казале Маджоре. См. [illegible] 1884, Ireneo Affò «Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino» [illegible] въ «Archivio Storico [illegible]» [illegible] 1784 [illegible]. Рисунки Пармеджанино были изданы въ факсимиле Дзанетти, графомъ [illegible].

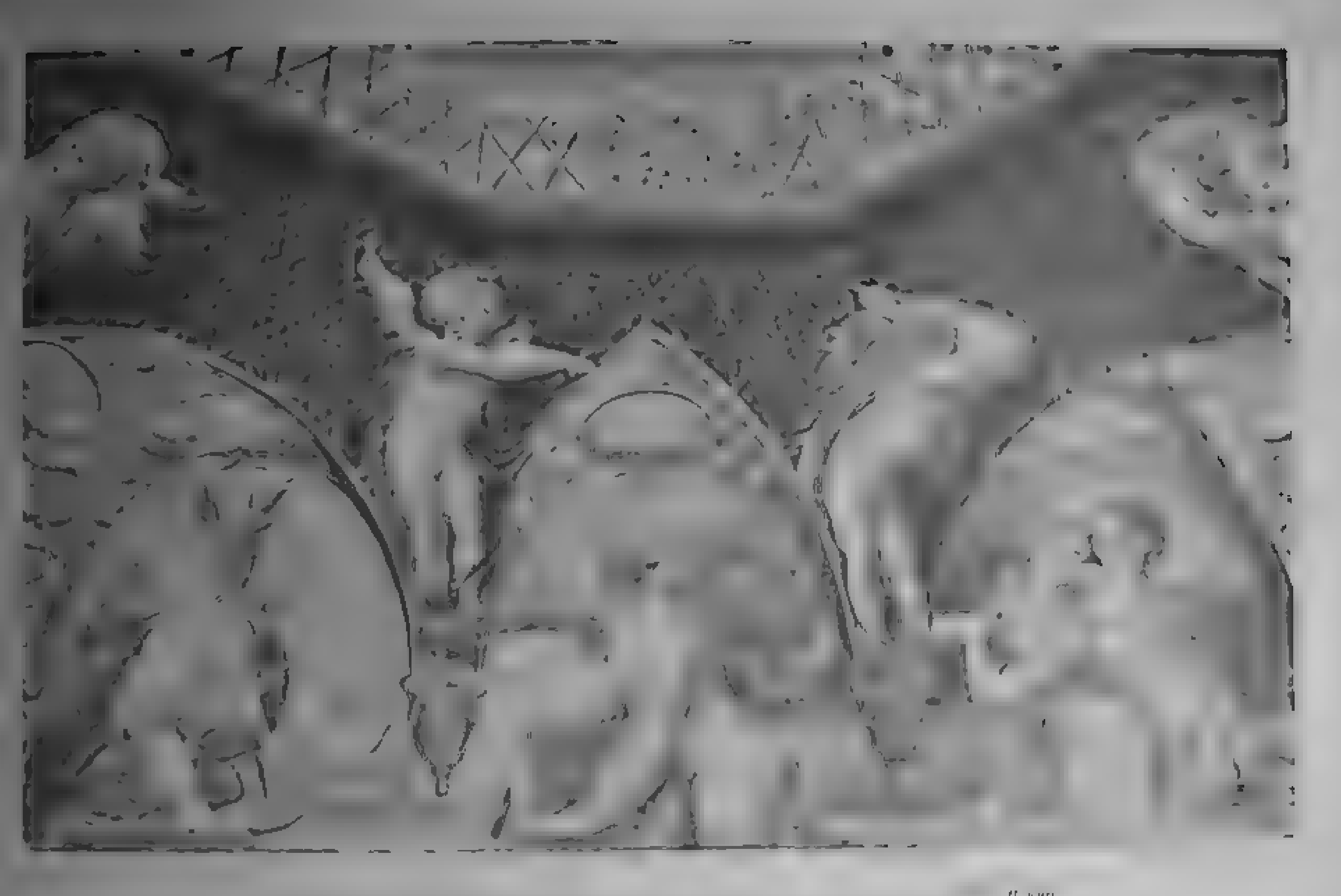


*Доменико Беккафуми. Бой святого Михаила Архангела съ дьяволомъ. Церковь дел* [illegible]

Тѣ черты, которыя уже проявляются въ [illegible] фигурахъ [illegible] и еще съ большей опредѣленностью [illegible] Бекафуми, Перино, Полидоро и Сальвіати [illegible] рахъ ихъ, жестахъ, въ одеждахъ, вычурная [illegible] исканіе граціозности за счетъ живаго настроенія [illegible] содержанію «благодушное» — все это проявляется въ утрированной [illegible], картинахъ и рисункахъ Пармеджанино, имѣвшихъ у современниковъ и [illegible] теченіе слѣдующихъ трехъ вѣковъ [illegible] чѣмъ не [illegible] Мало сказать, что никто (и даже Микель Анджело) не сдѣлалъ столько для привитія обществу «барочнаго вкуса», какъ Пармеджанино, творенія котораго вскорѣ благодаря граверамъ и безчисленнымъ копіямъ [illegible] достояніемъ. Микель Анджело и Корреджіо — настоящіе родоначальники барокко, но ихъ искусство слишкомъ возвышенно и по существу [illegible]. Напротивъ того все легкое, жеманное, кокетливое искусство Пармеджанино, которое можно, пожалуй, охарактеризовать словами [illegible] Корреджіо» получило значеніе общедоступной [illegible]. О немъ скорѣе всего думаешь, изучая, напримѣръ, [illegible] зовъ, нѣмцевъ XVI вѣка. Весьма многіе художники [illegible] Микель Анджело, на самомъ дѣлѣ близко подходятъ [illegible] Пармеджанино. Въ своемъ мѣстѣ слѣдовало указать и на то, что многими чертами своего стиля обязаны ему и такіе выдающіеся итальянскіе художники [illegible] Приматиччо, Пеллегрино, Аббати, оба Цуккаро, [illegible] его творчествомъ въ Римѣ или въ Болоньѣ [*] и ухватившіеся [illegible] имъ формулы, какъ въ наше время ухватилась молодежь за формулы кубизма. Многое, наконецъ, перешло отъ Пармеджанино и къ такимъ колоссамъ, какъ Греко и Тинторетто.

Такимъ образомъ, въ общей исторіи живописи Пармеджанино играетъ очень крупную, но все же скорѣе отрицательную роль. Это виртуозъ — и только. Но какой это виртуозъ, какой это мастеръ линіи, какой неистощимый композиторъ, не знающій, что такое трудности. Поставленныя рядомъ съ Корреджіо произведенія Пармеджанино теряютъ чрезвычайно. Фрески его въ пармской церкви Steccata, при всей своей граціи и красотѣ, производятъ ничтожное впечатлѣніе, если только что глазъ налюбовался гениальнымъ плафономъ Корреджіо въ Дуомо. Эти изящныя дѣвы, эти граціозные святые такъ же, какъ и крутящіеся орнаменты — лишь декорація, ничего не выражающая и ни въ чемъ не убѣждающая. Однако взятыя сами по себѣ, каждая изъ этихъ фигуръ говоритъ о громадной увѣренной [illegible]

* Въ Римъ Пармеджанино прибылъ [illegible] 1522 г. [illegible] 1527 г., послѣ чего [illegible] переселился въ Болонью. [illegible] Парижѣ [illegible]





*Джероламо Бедоли Маццола. Мадонна со святыми Бернардомъ и Робертомъ. Пармская галлерея.*

это идеальныя украшенія, вплетенныя въ общій рисунокъ узора замѣчательнымъ знатокомъ линій и формъ.

Вполнѣ понятно, что такой художникъ не могъ дать что-либо цѣнное для пейзажа, для изученія натуры въ цѣломъ. Все его искусство, хотя и исходитъ изъ «реализма» Корреджо, устремилось все же къ чему-то ирреальному, къ какому-то миражу, не имѣющему ничего общаго ни съ живыми людьми, ни съ живой природой. Въ большинствѣ картинъ и фресокъ Пармеджанино хитросплетенныя между собой фигуры доминируютъ, не оставляя мѣста для просвѣтовъ въ природу. Но и тамъ, гдѣ кромѣ фигуръ мы видимъ ту среду, въ которой художникъ помѣстилъ дѣйствующихъ лицъ, удивительно, до какой степени эта среда оказывается, несмотря на мастерство исполненія, ничтожной. Въ своей изящной картинѣ Неаполитанскаго музея «Сонъ Младенца» Пармеджанино помѣщаетъ фигуры подъ деревомъ, а вдали рисуетъ подобіе города, но все это трактовано безъ всякаго любовнаго отношенія, небрежно, съ явной отсебятиной, съ желаніемъ поразить своей виртуозностью. Такъ же точно декоративныя фрески въ Фонтанеллато тѣмъ и отличаются отъ фресокъ Корреджо въ Санъ Паоло, что въ нихъ отсутствуетъ «любовное вниманіе» художника къ проявленіямъ жизни. Въ бесѣдкѣ



Корреджо [illegible] деталь отражаетъ [illegible] манеры [illegible] мира — онъ чаруетъ обманомъ, представленiемъ въ видѣ совершенно [illegible]. Пармеджанино прилагаетъ свои старанiя на то, лишь [illegible] убрать своды комнаты, при чемъ онъ довольствуется за ними то намеками на trompe l'oeil и легко и грацiозно шутитъ съ зрителемъ, [illegible] не претендуя на то, чтобы его ввести въ заблужденiе.

---

Джероламо Бедоли, свойственникъ Франческо, отличается отъ [illegible] въ одно и то же время меньшимъ темпераментомъ и большимъ вниманiемъ [illegible] своимъ задачамъ. И Джероламо принадлежитъ скорѣе къ [illegible] художникамъ, къ маньеристамъ виртуозамъ, но въ лучшихъ своихъ произведенiяхъ онъ поражаетъ своеобразными, не лишенными мистицизма, идеями [illegible] кромѣ того, онъ умѣетъ извлечь прелестные эффекты изъ [illegible] наго изученiя свѣтовыхъ явленiй. Особеннаго вниманiя заслуживаютъ [illegible] менты большого ретабля, украшавшаго нѣкогда монастырь [illegible] близъ Пармы, а нынѣ хранящiеся въ Пармской галлереѣ [illegible] самого Корреджо и Бедоли прибѣгнулъ здѣсь къ trompe l'oeil [illegible] родъ дiорамы и помѣстивъ фигуры Богоматери, ангеловъ и [illegible] на фонѣ лѣсного пейзажа за писаными подобiями [illegible] исполнены съ величайшимъ мастерствомъ и полны тончайшихъ [illegible] но, къ сожалѣнiю, художникъ не нашелъ въ себѣ той строгости [illegible] къ натурѣ, которая, несмотря на всю его генiальную свободу, является [illegible] отличительной чертой Корреджо. Бедоли частью пользовался натурой ([illegible]тельно, напримѣръ, переданъ лѣсной фонъ), но частью [illegible] отъ себя, благодаря чему и этотъ шедевръ мастера страдаетъ общимъ дефектомъ времени — отсутствiемъ убѣдительности [84].

---

Корреджо, Пармеджанино и Бедоли, а также всѣ близкiе къ нимъ художники, какъ то Приматиччо, Аббати, основываютъ барочный вкусъ въ живописи [85]. Предѣльное развитiе этого вкуса выражается затѣмъ въ твор[illegible]

[84] Джероламо Бедоли или Бедуоли родился въ 1500 г. въ Пармѣ [illegible]. Въ 1529 г. [illegible] Маццола [illegible] принялъ фамилiю своей жены. Умеръ Джероламо въ 15[illegible] г. [illegible] Пармской галлереи [illegible] «Амвросiанѣ» [illegible] Мадонна [illegible] [illegible]

[illegible] 1888 [illegible]

[85] Мы еще [illegible] сѣверныхъ школъ [illegible]



Федерико Бароччо. Призвание [illegible]

чествѣ такихъ мастеровъ, какъ моденецъ Лело Орси[86] [illegible] изъ пармцевъ Микель Анджело Ансельми[87], Франческо Рондани [illegible] Джакомо Бертоя[89], [illegible] [illegible] Каза[90] и Гандини [illegible] урбинецъ Бароччи [illegible] рого хотѣлось бы видѣть причину появленія самаго термина[92], какъ соотечественникъ Бароччи [illegible] Федерико Цуккаро [illegible] Ванни [illegible] болонцы Бартоломео Пассаротти[94] и братья Прокаччини[95], какъ флорентинцы Чиголи[96] и Грегорио Пагани[97]. Всѣ эти художники обладаютъ [illegible] тельной степени способностью связывать въ одно [illegible] группы фигуръ, ихъ произведенія при огромномъ мастерствѣ [illegible] чаютъ. Благодаря этому, пышный характеръ, они видятъ цѣль [illegible] въ томъ, чтобы заполнить предоставленную имъ поверхность [illegible] хитрымъ узоромъ и выказать свои увѣренныя знанія въ перспективѣ и [illegible]

---

вой хорошей манеры итальянцевъ». Въ этой вертлявости, въ которой прорывалась именно чисто-германская «готическая» черта (житейность) не сразу и не вполнѣ покоренная ренессансальнымъ ладомъ, была, съ другой стороны, большая своеобразная прелесть, которая, въ свою очередь, стала очаровывать «латинянъ» и какъ-то противоборствовать основному теченію возрожденія. Сарто и даже Микель Анджело уже отразили эти германскія вліянія; еще больше ихъ въ «романтикѣ» Перуцци. По совершеннымъ «варварамъ» по вкусу родственнымъ по духу съ Лукой Лейденскимъ, съ Мабюзе, Орлей, Гэмскеркомъ, Гееэрсеномъ и Флорисомъ являются именно изощреннѣйшіе итальянцы: Пармеджанино, Беккафуми, Цуккаро. Въ концѣ концовъ, это странное «возвращеніе къ готикѣ» черезъ барокко сказывается даже въ здоровой Венеціи въ лицѣ Греко, Скьявоне и Тинторетто.

[86] Lelio Orsi родился въ Новелларѣ въ 1511 г. Былъ ли онъ на самомъ дѣлѣ ученикомъ Корреджо, не подтверждается документами. Работалъ нѣкоторое время въ Реджо, затѣмъ въ Пармѣ. Умеръ въ 1587 г. Изъ его произведеній заслуживаютъ особеннаго вниманія «Жертвоприношеніе Авраама» въ Неаполитанскомъ музеѣ и «Мученіе св. Екатерины» въ Моденской галлереѣ, чарующее своей [illegible] гаммой красокъ и большой [illegible] композиціи.

[87] Micael Angelo da Lucca Anselmi родился въ Луккѣ въ 1491 г., [illegible] работалъ съ 1517 г. въ Пармѣ, гдѣ и умеръ въ 1554 г. Его картины въ Луврѣ, въ Пармской галлереѣ, [illegible]

[88] Francesco Maria Rondani родился въ Пармѣ около 1490 г., умеръ тамъ же около 1548 г., ученикъ и помощникъ Корреджо.

[89] Giacomo Zaganelli [illegible], извѣстный [illegible] прозванъ «Bertoja», родился въ Пармѣ въ [illegible] умеръ въ 1574 г. Ученикъ [illegible]

[90] Pier Antonio Bernabei, повѣствуетъ [illegible] прозванъ «della Casa», родился въ [illegible] въ 1567 г., умеръ въ 1630 г. Ему принадлежитъ между прочимъ, величественная [illegible] Madonna del Quartiere, «Царство [illegible]».

[91] [illegible] Gan[illegible] по матери — [illegible] родился въ концѣ XV вѣка, умеръ въ 1548 г. Считается, что онъ былъ ученикомъ Корреджо.

Къ сожалѣнію, объ этомъ превосходномъ мастерѣ не сохранилось свѣдѣній, а число его произведеній [illegible]

[92] Какъ кажется, самое правильное [illegible] терминъ барокко отъ португальскаго [illegible], что означаетъ вытурную, [illegible] раковину.

[93] «Кавалеръ» [illegible] Сіенѣ въ 1563 г., умеръ въ 1609 г. По всему стилю композиціи [illegible] виртуозъ приближается къ Бароччи.

[94] Bartolommeo Passarotti или Passerotti [illegible] въ Болоньѣ около 1530 г., умеръ тамъ же 3 іюня 1592 г. Ученикъ П. Тибальди и Таддео Цуккаро. Наиболѣе къ Корреджо онъ приближается въ «Мадоннѣ со св. Іоанномъ» болонскаго San [illegible] [illegible]

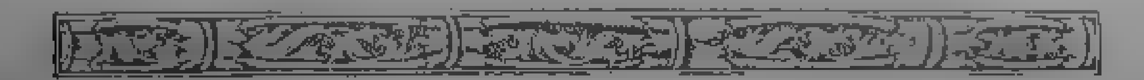
[95] Въ семьѣ художниковъ Procaccini [illegible] выдѣляются два сына [illegible] род. около 1550 г. въ Болоньѣ, умеръ въ 16[illegible] въ Миланѣ [illegible] по другимъ свѣдѣніямъ — въ 1548 [illegible] 1626 г. въ Миланѣ). Шедевромъ перваго можно считать [illegible] въ [illegible] бенно своими грандіозными «Мадоннами» (двѣ лучшія его картины въ Эрмитажѣ), но и въ большинствѣ [illegible]

[96] [illegible] родился въ Чиголи близъ Флоренціи въ 1559 г., умеръ 8 іюня 1613 г. въ Римѣ. Ученикъ Санти ди Тито, завершившій свое образованіе на изученіи Корреджо [illegible] «Мученіе св. Стефана» (1597) Питти и «Эммаусъ» въ Флорентійской Академіи.

[97] [illegible]

анатомiи. Всѣ они при этомъ, основываясь на своихъ громадныхъ школьныхъ знанiяхъ, охотнѣе всего обходятся безъ натуры.

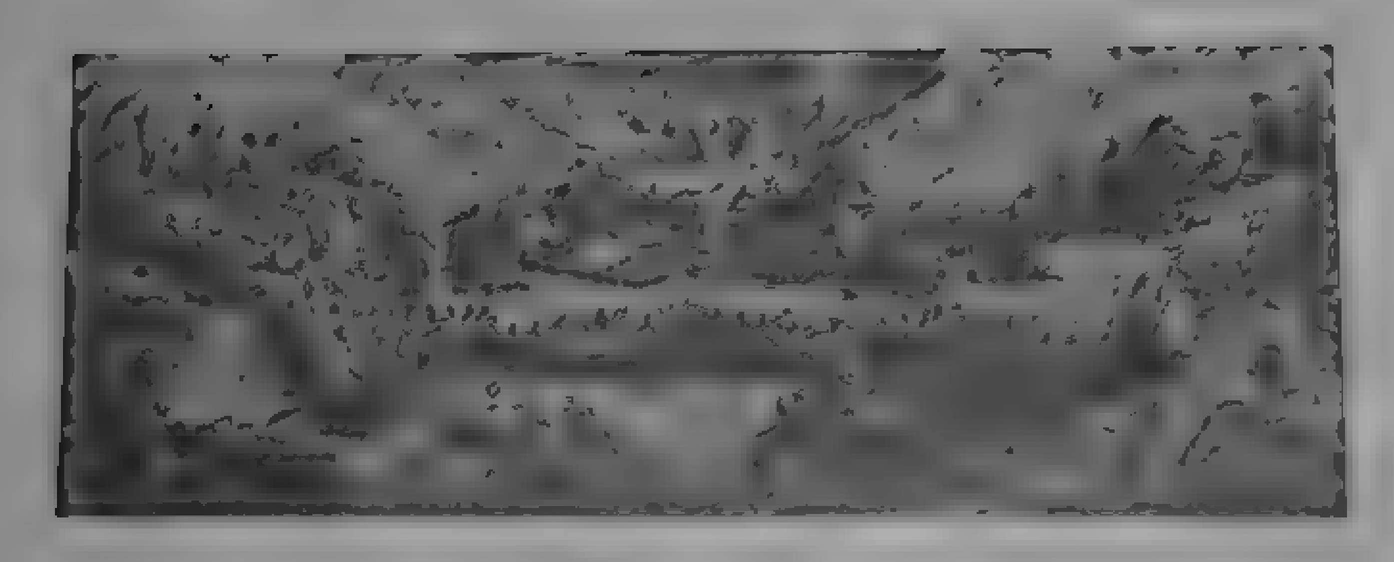
Среди этихъ мастеровъ Бароччо [38] [illegible] и [illegible] въ продолженiе вѣковъ [illegible] [illegible] болѣе умѣлыхъ въ рисункѣ и въ живописи мастеровъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] и [illegible] Бароччо [illegible] образомъ [illegible] [illegible] [illegible] Бароччемъ [illegible] [illegible] въ задачахъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] реализма, въ частности — въ исторiи пленъ-эра [39], играетъ одну изъ самыхъ видныхъ ролей.



[38] Federigo Baroccì Fiori родился въ Урбино въ 1528 г. [illegible] въ 1535 г. Онъ былъ ученикомъ своего отца Амброджо, Ф. Менцокки и Баттиста Франко. [illegible] 1548 [illegible] [illegible] [illegible] XXXVI и XXXVIII [illegible] 1909 и 1910. [illegible] 932 [illegible] стр. 546 (подробная библiографiя). Изъ художниковъ, работавшихъ въ Урбинскомъ герцогствѣ въ XVI в. [illegible] въ Урбино въ 1476 г. и бывшiй ученикомъ Луки Синьорелли и Перуджино. Сравнительно съ Микель Анджело и Рафаэлемъ, [illegible] представляется въ раннихъ своихъ картинахъ «отсталымъ» провинцiаломъ, но тѣмъ не менѣе и эти произведенiя заслуживаютъ вниманiя задушевностью художественной мысли и красотой красокъ. Позднѣе онъ сумѣлъ усвоить многiя черты «передового» искусства. [illegible] въ Урбино.

[39] Цѣлый рядъ художниковъ XVI и XVII вѣковъ [illegible]

# ВЕНЕЦІАНСКАЯ *ЖИВОПИСЬ* „ЗОЛОТОГО ВѢКА“





ЕСЛИ мы [illegible] Италіи за двѣ послѣднія трети XVI вѣка, то мы будемъ [illegible] тѣмъ крайне ограниченнымъ количествомъ произведеній, которыя отвѣчали бы душевнымъ потребностямъ современнаго человѣка. Все самое знаменитое творенія такихъ перворазрядныхъ художниковъ, какъ Тибальди, Перино дель Вага, обоихъ Цуккаро или Бронзино, посвящено схоластическому перебиранію формулъ, установленныхъ Микель Анджело и Рафаэлемъ. Многое въ этомъ творчествѣ поражаетъ и насъ знаніями, не встрѣчавшимися въ послѣдующія времена. Распоряженіе человѣческой фигурой достигло предѣльной виртуозности. Атлетическіе персонажи, которые разыгрываютъ на сводахъ Болонскаго университета сцены изъ Одиссеи, или сошедшія съ пьедесталовъ глиптотекъ красавицы, которыя позируютъ для Мадоннъ Бронзино, заслуживаютъ признанія несравнимыхъ и безупречныхъ каноновъ. Превосходно усвоили себѣ художники и перспективу. Джуліо Романо, Приматиччо, тотъ же Тибальди, а вслѣдъ за ними братья Кампи и многіе другіе дали идеальныя рѣшенія задачъ перспективныхъ ракурсовъ и сложныхъ архитектурныхъ построеній. Однако, почти нигдѣ въ этомъ творчествѣ высокаго ренессанса мы не найдемъ того, чѣмъ мы дорожимъ больше всего, что способно придвинуть произведеніе, созданное на разстояніи вѣковъ, вплотную къ намъ: личной эмоціи, личнаго чувства природы или жизни.

Совершенно иначе обстоитъ дѣло съ произведеніями венеціанской школы за то же время. Теоретики XVI и XVII вѣковъ одному лишь Тиціану предоставили (и то нехотя, съ оговорками) мѣсто рядомъ съ главными художниками Флоренціи и Рима. Вообще же венеціанцамъ ставилось тогда въ упрекъ недостаточное знаніе рисунка, непродуманность композиціи, многія странности, сближавшія ихъ съ презрѣнными [illegible]. Пармеджанино, Тибальди, Полидоро цитировались какъ звѣзды первой величины на небосклонѣ искусства, но кто считался серьезно съ Лотто, съ Бассано, съ Тинторетто или Греко?[1] Наоборотъ, именно венеціанцы — и[illegible]вые любимцы нашего времени, и это не только потому, что они насъ прельщаютъ своей красочностью, но, главнымъ образомъ, потому, что все ихъ отношеніе къ искусству то самое, которое до сихъ поръ считается единственно цѣннымъ.

Не надо, однако, думать, что искусства средней Италіи и Венеціи существовали совершенно безъ общенія одно съ другимъ. Обмѣнъ существовалъ все время. Но только венеціанскія теченія оказывали почти незамѣтное вліяніе на художественное творчество Тосканы, Рима и даже тѣхъ школъ Ломбардіи и Эмиліи, которыя только что еще, въ концѣ XV вѣка, находились въ полной зависимости отъ Венеціи. Напротивъ того, главнѣйшія находки Флоренціи, Рима и тѣхъ художественныхъ центровъ, которые заразились римскимъ духомъ: Болоньи, Пармы, Милана, Кремоны и Мантуи, — не только не оставались безъ послѣдствій для Венеціи, но, попавъ въ эту необычайно сладкую среду, получали новую жизнь и ту убѣдительную прелесть, которая до сихъ поръ не утратила своей силы. Такъ можно говорить о гибели Себастіано въ Римѣ и, наоборотъ, придется отмѣтить, что творчество Тинторетто, Скіавоне, Порденоне, Веронезе, Греко и самого Тиціана оживлялось отъ соприкасанія съ тѣмъ самымъ, что кажется намъ чуждымъ и отталкивающимъ въ созданіяхъ Полидоро, Сальвіати, Тибальди и другихъ. Изъ этого явствуетъ, что истинной творческой силой обладали въ Венеціи не столько отдѣльныя личности, сколько вся культурная среда. Перенесенныя сюда засыхавшія растенія давали неожиданно пышные плоды. Живопись Венеціи XVI вѣка выражала собою то благословеніе жизни, тотъ священный восторгъ отъ всѣхъ наслажденій и радостей, которые доставляютъ человѣку его чувства, развитыя и обостренныя до предѣльной степени.

---

[1] Опредѣлить границы того, что мы объединяемъ словами «венеціанская школа», представляетъ извѣстное затрудненіе главнымъ образомъ потому, что рядъ лучшихъ мастеровъ, прославившихъ венеціанское искусство на весь міръ, не были венеціанцами по происхожденію. Они являлись сюда изъ всевозможныхъ областей «свѣтлѣйшей республики», иногда довольно далеко отстоявшихъ отъ метрополіи, и даже дѣятельность нѣкоторыхъ цѣликомъ протекала въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ они родились. Въ такихъ провинціальныхъ городахъ, какъ Виченца, Брешія, Верона, [illegible] и очень значительныя школы [illegible] традиціи [illegible] времени, когда эти города [illegible] [illegible] XV вѣка [illegible] Бергамо, [illegible] художниковъ [illegible] Падуи и Мурано.

Въ настоящей части нашего труда венеціанская живопись должна особенно интересовать насъ. Весь смыслъ этой школы именно въ томъ, что въ противоположность Тосканѣ она ставила въ центръ своего вниманія не человѣческую личность, не фигуру, а совокупность человѣка и природы. Основная тема венеціанской живописи — человѣкъ въ природѣ, событія человѣческой жизни, окруженныя подходящей средой.

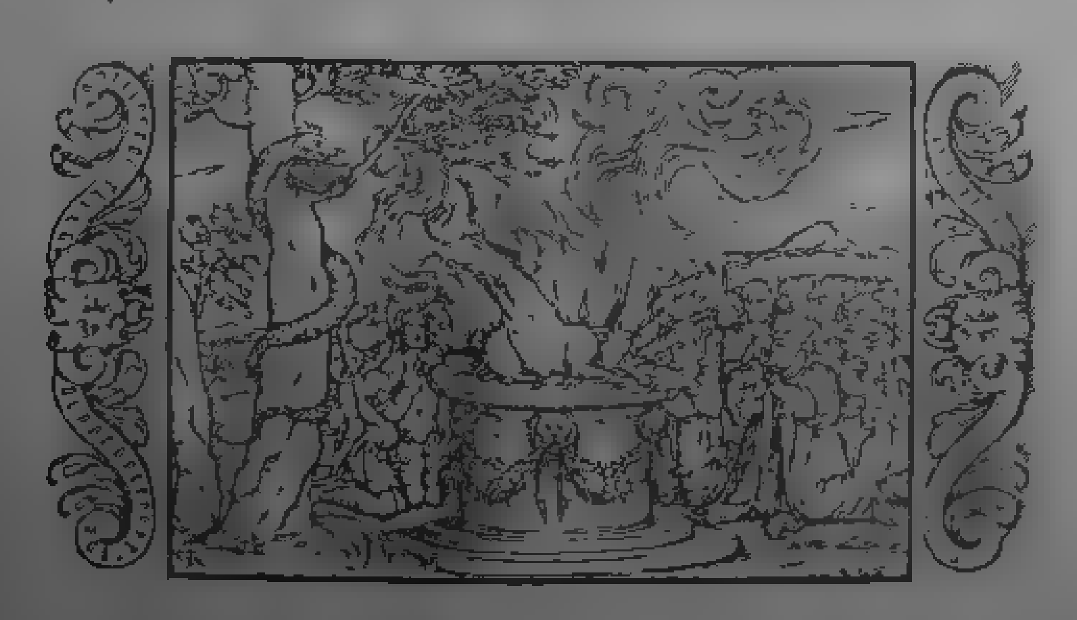
Мы видѣли, что венеціанцы были уже превосходными пейзажистами въ XV вѣкѣ. Мантенья научилъ ихъ изображать просторъ, строить свои сложные, глубоко уходящіе въ даль пейзажи. Но какая громадная сила должна была таиться въ венеціанской живописи, чтобы такъ быстро преодолѣть вліяніе падуанца, воспользовавшись при этомъ всѣмъ тѣмъ, что въ немъ было для нея цѣннаго. Въ дальнѣйшемъ мы замѣчаемъ, что главное вниманіе обращено у венеціанскихъ художниковъ не столько на остро-награненныя, суровыя формы, сколько на краски и [illegible] передачу свѣта и атмосферы. Свѣтъ [illegible] освѣщенная лучами атмосфера» играетъ [illegible] для слуха. «Освѣщенный воздухъ [illegible] явленія, создаетъ [illegible] ряетъ и сближаетъ.

Характерная черта Мантеньи [illegible] сходится съ флорентийцами. Характерная черта венеціанцевъ — мягкость, слитность. Изъ флорентійцевъ ближе всего къ венеціанцамъ стоитъ Сарто, изъ венеціанцевъ ближе всего къ флорентійцамъ — Карпаччіо. Но и Сарто отличается отъ венеціанцевъ тѣмъ, что у него первенствующее мѣсто все же занимаютъ фигуры, а все остальное — лишь сопровожденіе, аккомпанементъ, подчиненный главному — «линейной мелодіи». Наоборотъ, и Карпаччіо отличается отъ флорентійцевъ тѣмъ, что для него важны не отдѣльныя фигуры, а цѣлыя группы ихъ, а, главное, его интересуетъ ихъ пребываніе въ какомъ-то опредѣленномъ, подробно и поэтично характеризованномъ мѣстѣ, и у него все подчинено гармоніи цѣлаго. У Карпаччіо декорація, «среда» часто даже доминируетъ надъ актерами, да и у остальныхъ живописцевъ Венеціи декорація всегда имѣетъ громадное значеніе, являясь какъ бы самой душой картины.

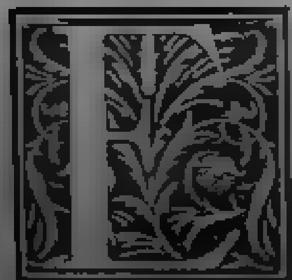
Если разсказать одну исторію пейзажа Флоренціи, Рима или даже Нидерландовъ XVI вѣка, то не передашь настоящаго впечатлѣнія объ этихъ школахъ. Напротивъ того, можно бы ограничиться однимъ изложеніемъ исторіи пейзажа въ венеціанской живописи, чтобы стало яснымъ все то, что въ ней имѣется значительнаго. Въ флорентійской картинѣ важна драма, какъ бы монологи и діалоги дѣйствующихъ лицъ. Позже въ тосканской и римской живописи персонажи «нѣмѣютъ» все болѣе и болѣе, а сюжетъ дѣлается все болѣе и болѣе пустымъ, но зато начинаетъ выступать декоративность, [illegible]

стройка», «композиція», эквилибристика жестовъ, и во всемъ этомъ главнымъ образомъ интересуетъ человѣческая фигура. Уберите фигуры изъ типично тосканскихъ картинъ XVI вѣка, и останется нѣчто «ненужное», почти безсмысленное. Положимъ, и въ Венеціи пейзажъ лишь въ рѣдкихъ случаяхъ играетъ исключительную и преобладающую роль. Но съ другой стороны, большинство венеціанскихъ картинъ выражаютъ единеніе людей съ природой, слитіе всего, что видитъ глазъ, въ одинъ дивный гимнъ радостному счастью.

Искусство Венеціи исполнено своеобразнаго пантеизма. Фра Беато благословлялъ вселенную съ террасы своего монастыря, однако въ глубинѣ души онъ все таки мечталъ о новой, о преображенной природѣ. Тогда же Тиціанъ и Лотто благословляли природу, находясь въ ней, боготворя ее такою, какая она есть, наслаждаясь ею и чуя въ самой полнотѣ и сложности ея присутствіе Бога. И нельзя сказать, чтобы искусство это было менѣе христіанскимъ по духу, нежели искусство средневѣковья. Напротивъ, оно выражаетъ дальнѣйшій шагъ на томъ пути, который былъ указанъ св. Францискомъ. По сравненію съ искусствомъ, взлелѣяннымъ холоднымъ гуманизмомъ вокругъ ступеней папскаго трона, оно даже болѣе религіозно, болѣе задушевно. Но дѣйствительно, здѣсь мы имѣемъ передъ собой уже не только святыхъ или прекрасныхъ людей, но святую и прекрасную землю, которую хорошо обитать людямъ и которую нужно любить, какъ зеркало, въ которомъ любуется собою Творецъ. Венеціанская живопись, явившись «гармоніей всего», пѣла въ теченіе цѣлаго столѣтія восторженные гимны и, наконецъ, создала такое предѣльное славословіе Господу, какъ восхитившій Гете луврскій «Рай» Тинторетто, являющійся въ своемъ родѣ тоже пейзажемъ, тоже «мѣстностью» и преображенной природой, а не только «сборищемъ святыхъ людей».



## II



ЩЕ Вазари приписывалъ Джорджоне то значенiе для Венецiи, которое Леонардо имѣлъ для Флоренцiи. Дѣйствительно, самая передовая, самая гармоничная картина Джамбеллино или Чимы (не говоря уже о Карпаччо) покажется рядомъ съ картиной Джорджоне — примитивной по замыслу, жесткой по формамъ, примитивной по краскамъ. Однако, съ другой стороны, не надо забывать, что сверстниками Джорджоне были и Пеллегрино да Санъ Даниеле, и Гварньеро, и Пальма, и Лотто и даже болѣе скромный Превитали[2]. Почти всѣ они

---

[illegible] Морелли [illegible] 25 октября 1510 г. — отъ чумы.

[2] Считается, что [illegible] родился между 1475 и 1480 [illegible]

числятся среди учениковъ Джамбеллино и слѣдовательно должны были провести годы ученія вмѣстѣ. Поэтому при крайней скудости документальныхъ свѣдѣній рѣшеніе вопроса, кто на кого изъ этихъ художниковъ вліялъ и кто кому обязанъ, представляется затруднительнымъ. Въ моментъ ихъ появленія на аренѣ исторіи съ достовѣрными произведеніями, они уже вполнѣ сложившіяся личности. За то, что душой новаго движенія въ венеціанской живописи былъ Джорджоне, говоритъ уже одно то, что какъ разъ въ его творчествѣ таится какое-то совершенно особое пламенение и одухотворенность. Основываясь на нѣсколькихъ достовѣрныхъ картинахъ Джорджоне, мы и въ случаяхъ сомнительныхъ всегда готовы признать, что имѣемъ передъ собою оригиналъ именно его, когда находимъ эту черту «затаеннаго огня», обостренной чувствительности. Пальма въ сравненіи съ Джорджоне кажется тяжелымъ, неповоротливымъ, черезчуръ матеріальнымъ; Тиціанъ — болѣе жизнерадостнымъ, порывистымъ, но и болѣе [illegible]нымъ»; Лотто — болѣе нервнымъ, мятущимся и «растеряннымъ»; Себастіано — болѣе холоднымъ, сдержаннымъ и склоннымъ къ формализму; Превитали (котораго съ натяжкой цитируешь вмѣстѣ съ названными колоссами) — сухимъ и ребяческимъ.

Вазари, посѣтившій Венецію сорокъ лѣтъ послѣ смерти Джорджоне, засталъ еще тамъ культъ рано скончавшагося мастера. Если мы примемъ въ соображеніе, что въ это время Тиціанъ стоялъ въ зенитѣ своей славы, что кромѣ него Венеція славилась цѣлой плеядой великолѣпныхъ мастеровъ и что, несмотря на это, именно Джорджоне представился тосканскому историку вполнѣ достойной параллелью съ Леонардо да Винчи, иначе говоря — «зачинателемъ» венеціанскаго золотого вѣка[4], то это одно окажется совершенно достаточнымъ подтвержденіемъ того исключительнаго положенія, которое долженъ былъ занимать Джорджоне въ средѣ своихъ товарищей, насчитывавшей столько прекрасныхъ художниковъ.

Повторяемъ, самыя произведенія мастера (хотя бы одни тѣ, которыя признаются за вполнѣ достовѣрныя[5]) создаютъ Джорджоне характеристику не только изумительнаго художника, но и обаятельнаго человѣка — такого именно человѣка, который могъ увлечь за собой другихъ, быть можетъ,

---

Порденоне — въ 1483 г.; Себастьяно — около 1485 г. Первыя картины Превитали помѣчены 1502 г. Гораздо раньше, въ 1467 г., родился фріульскій художникъ Пеллегрино да Санъ-Даніеле [illegible] ему можно приписывать значеніе зачинателя венеціанскаго золотого вѣка.

[4] Изъ слова Вазари во 2-мъ изданіи 1568 г. его «Vite»: «Въ то же время, когда Флоренція пріобрѣла высокую славу благодаря произведеніямъ Леонардо, немалое украшеніе талантомъ и мастерствомъ доставилъ Венеціи одинъ изъ ея гражданъ [illegible] Джорджоне, затмившій [illegible] не только Беллини, но и всѣхъ другихъ художниковъ, писавшихъ до него въ этомъ городѣ».

[5] За таковыя вполнѣ достовѣрныя картины Джорджоне можно считать: «Мадонну» въ его родномъ городѣ Кастельфранко, [illegible] вѣнскихъ «Геометровъ» и т. д. «Грозу» въ палаццо Джованелли [illegible]



незамѣтно для нихъ самихъ. Если бы даже Вазари не говорилъ намъ о томъ, что Джорджоне былъ знаменитъ своей божественной игрой на лютнѣ и пѣніемъ и что онъ былъ особенно склоненъ къ любовнымъ похожденіямъ (dilettossi continuamente delle cose d'Amore), одни картины мастера могли бы служить исповѣдью души его, души необычайно страстной и свободной и во всѣхъ отношеніяхъ отрѣшенной. Такія натуры, какъ Джорджоне, неустанно «ищутъ Бога» въ глубинѣ собственныхъ переживаній, въ общеніи съ друзьями, въ утѣхахъ любви, въ наслажденіи художествами и природой. Всѣ остальные венеціанцы, не исключая страннаго фантаста Лотто, несравненно болѣе terre a terre, болѣе матеріальны. Они обладаютъ изрядной долей реалистичной дѣловитости. Напротивъ того, душевная область Джорджоне соткана изъ неуловимыхъ вѣяній и впечатлѣній. При всей [illegible] жизни, въ ней нѣтъ ничего низменнаго и обыденнаго. Она [illegible] непреодолимыми чарами всякаго, кому удается заглянуть въ ея [illegible].

Вазари разсказываетъ, что Джорджоне находился [illegible] произведеній Леонардо, и, дѣйствительно, кое-что изъ произведеній [illegible] флорентинца Джорджоне могъ видѣть во время краткаго пребыванія [illegible] въ Венеціи въ 1500 году. Не только внѣшнія черты (напримѣръ, [illegible] нитое sfumato, окутанность предметовъ свѣтотѣнью) общи обоимъ художникамъ, но имъ обще и какое-то душевное свойство, въ одно и то же время [illegible] любовное вниманіе ко всему и какая-то царственная отчужденность отъ всего. Въ творчествѣ флорентинца эта отчужденность выразилась ярче всего въ ироніи Джоконды, въ чемъ-то холодномъ, презрительномъ и даже жестокомъ ея улыбки. Въ творчествѣ венеціанца та же отчужденность привела къ глубокой меланхоліи. Въ оконченной уже Тиціаномъ картинѣ «Спящая Венера» (Дрезденъ) поражаетъ больше всего печаль, — «дивная» печаль человѣка, обожающаго жизнь, но извѣрившагося въ возможности «жить въ ладу» съ тѣмъ, [illegible]мымъ, что чаруетъ[6]. Джорджоне умеръ, работая надъ этой картиной. Онъ точно покинулъ то ложе, на которомъ возлежалъ съ богиней, прежде чѣмъ она проснулась — какъ будто опасаясь увидать ея глаза, прочесть въ нихъ предѣльность, неся въ душѣ своей чувство безпредѣльнаго[7].

---

[6] Пейзажъ въ этой картинѣ, на основаніи свидѣтельства М. А. Микеля, написанъ Тиціаномъ, и съ этимъ слѣдуетъ, кажется, согласиться. Пейзажъ этотъ прекрасенъ, но не вяжется съ фигурой. Онъ отражаетъ «болѣе земную душу». — [illegible] приходится такъ выражаться о «царѣ-Тиціанѣ», разбирая творчество «демона-Джорджоне». Какой смыслъ имѣютъ здѣсь эти заборы, эти тележки, эта размытая дорога, вся эта проза обыденности, все это «[illegible] людомъ и хлѣбомъ»? Хочется думать, что Джорджоне помѣстилъ бы здѣсь купы сочныхъ деревьевъ, какъ это онъ сдѣлалъ на луврскомъ «Концертѣ», или прекрасную, покрытую растеніями скалу, [illegible] Возможно, что лѣвая сторона, начиная отъ «[illegible]» дерева, и принадлежитъ Джорджоне — въ сосѣдствѣ съ головой Венеры [illegible] онъ могъ положить [illegible] фонъ картины. Но вся правая [illegible] деревенщина — едва ли [illegible] его замысламъ.

[7] Историки XVII в. разсказывали, что Джорджоне умеръ въ отчаяніи отъ того, что его любовницу похитилъ его товарищъ [illegible] Морто да Фельтре. На это [illegible] возражаетъ, что [illegible] смерть отъ чумы [illegible] [illegible] Венеціи [illegible] что въ немъ не хватило силъ [illegible] за жизнь, [illegible]



Джорджоне. Мадонна [illegible] Кастельфранко.

Одна идея первой достовѣрной картины Джорджоне «Мадонна со святыми» въ соборѣ Кастельфранко (относимой обыкновенно къ 1504 г. [8]) вскрываетъ эту чарующую таинственность души Джорджоне. Мастеръ помѣстилъ Мадонну въ природѣ. Видъ на открытую во всѣ стороны мѣстность дивно-прекрасенъ. Все исполнено такой безмятежной тишины, кажется такимъ простымъ и естественнымъ, что не замѣчаешь сразу странности общей постройки картины. Но когда начинаешь анализировать ее, то видишь, что Мадонна сидитъ на возвышеніи, съ котораго нѣтъ ступеней и, слѣдовательно, она какъ бы является плѣнницей, а святые у подножія — ея стражей. Представьте себѣ эту группу со стороны, «обойдите» вокругъ

[8] Образъ помѣщенъ для капеллы семьи Костанцо [illegible] 1504 г., когда при Равеннѣ погибъ Туціо Костанцо, или же послѣ и именно въ память этой смерти юнаго героя. Считается, что [illegible] есть изображеніе Туціо — [illegible] и самый образъ [illegible] боковой стѣнѣ алтаря [illegible] церкви.

от [illegible] свят[illegible] и это впечатлѣние [illegible] прiобрѣтетъ даже мучительный оттѣнокъ. То именно, что [illegible] передана съ совершенствомъ, съ [illegible] достойными Дюрера и Перуджино[9], придаетъ какой-то особый, почти жуткiй характеръ [illegible]. Не сказывается ли и здѣсь основная черта [illegible] Джорджоне [illegible] желанiе всепримирить и вытекающая отсюда внутренняя [illegible] примирен[illegible] противорѣчiй и въ [illegible] условiяхъ [illegible] гармонiи? [illegible] заставило Джорджоне класть преграды между [illegible] которую художникъ, несомнѣнно, любилъ съ полной страстью? Что это: средневѣковое сознанiе грѣховности или же [illegible] духа съ плотью? И опять Джорджоне не показываетъ [illegible] Не одно желанiе придать скромность выраженiю Пресвятой [illegible] его изобразить Марiю съ опущенными вѣками. [illegible] Венера Джорджоне можетъ показаться слишкомъ цѣломудренной [illegible] «ангельской», то образъ Мадонны Джорджоне [illegible] нымъ отраженiемъ жизни. Это несомнѣнно портретъ [illegible] женщины[10], которую онъ посадилъ на неприступный [illegible] заставилъ опустить глаза, скрыть глаза, чтобы не видѣть [illegible] мучительныхъ сомнѣнiй. Неизвѣстно, что тревожитъ больше [illegible] глаза Джоконды или этотъ потупленный взоръ, въ которомъ [illegible] прочесть разгадки[11].

Стоитъ разъ отмѣтить эту основную черту Джорджоне [illegible] отравленную глубокой печалью, стоитъ разъ понять эту чуткую, [illegible] удовлетворенную душу, и станетъ яснымъ, что представляетъ [illegible] чество Джорджоне, а также чѣмъ отличается отъ него проистекающее [illegible] этого источника творчество художниковъ, быть можетъ, болѣе могучихъ, но менѣе изощренныхъ и способныхъ на болѣе легкое удовлетворенiе. Чудесными поэтами были многiе современные Джорджоне венецiанскiе художники, но недостаетъ ихъ творчеству той степени одухотворенности, которая присуща Джорджоне. И не надо это понимать въ «литературномъ» смыслѣ

[9] Дюрера напоминаютъ постройки и растенiя, украшающiя пейзажъ, Перуджино — общiй безпечальный тонъ картины и озаренный просторъ далей. Произведенiя Дюрера могли быть извѣстны Джорджоне и до 1505 г., если вѣрить въ первое венецiанское путешествiе художника. Съ Перуджино, который былъ лѣтъ на 30 старше Джорджоне, [illegible] былъ знакомъ во время пребыванiя умбрiйца въ Венецiи. Надо замѣтить, что работы Перуджино производили вообще сильное впечатлѣнiе какъ въ Венецiи, такъ и на всемъ Сѣверѣ Италiи [illegible]

[10] На стѣнку на обратной сторонѣ образа [illegible] надпись, [illegible] [illegible]

[11] Потупленные глаза встрѣчаются [illegible] картинахъ Леонардо, [illegible] «Мадонѣ [illegible] [illegible] [illegible] Джорджоне [illegible] [illegible] «Мадоннѣ въ [illegible] «Концертѣ» въ Питти [illegible] черта [illegible] Джорджоне [illegible] поднятые къ небу глаза — для Перуджино.



*Джорджоне. Концертъ. Лувръ. Парижъ*

слова. Поэзія Джорджоне не въ одномъ замыслѣ, но и въ исполненіи. Не то важно, что онъ изображаетъ, а какъ онъ это изображаетъ. Вазари не нахвалится на ту черту въ творчествѣ Джорджоне, которую мы бы теперь назвали натурализмомъ. Онъ видитъ въ немъ чудеснаго копировщика природы, почти какого-то чародѣя-фокусника, съ бесподобной точностью имитирующаго дѣйствительность. Но на самомъ дѣлѣ болѣе точно изображали видимость въ самые же дни Джорджоне другіе художники, напримѣръ Чима, Бассаити, Беллини, не говоря уже о Дюрерѣ, и гораздо вѣрнѣе и эффектнѣе передавалъ природу Тиціанъ. Искусство Джорджоне — характерное искусство замкнутаго и въ то же время любвеобильнаго индивидуалиста. Подъ его кистью, въ его краскахъ самые простые мотивы получаютъ жизнь и смыслъ, и опредѣлить нельзя, расчленять эти черты словами, а возможно ихъ только почувствовать, изучая самыя картины. Джорджоне поэтъ живописецъ. Какъ характерно, напримѣръ, то, что фрески

которыми онъ покрылъ стѣны подворья нѣмецкихъ купцовъ въ Венеціи (отъ этой декоровки сохранился лишь полустертый [illegible]) не представляли какихъ-либо разсказовъ, что было обыкновеніемъ въ фасадной живописи [12], но изображали фантастическія колоннады съ фигурами среди нихъ и [illegible] орнаментальные мотивы, трофеи и [illegible]. Джорджоне творилъ образами, а не идеями, но, разумѣется, въ его образахъ были заключены [illegible] идеи, [illegible] его [illegible] неугасимымъ пламенѣніемъ его души.

Установить хронологію творчества Джорджоне трудно [13]. До насъ [illegible] свѣдѣнія, что дрезденская «Венера» была окончена послѣ смерти Джорджоне (въ 1510 г.) Тиціаномъ, а вѣнскіе «Геометры» Себастіано дель Піомбо. Отсюда какъ будто вытекаетъ, что обѣ картины относятся къ послѣднему періоду дѣятельности мастера. Между тѣмъ, если вполнѣ допустимо, что «Венера» дѣйствительно принадлежитъ къ этому времени творчества Джорджоне, то стиль фигуръ и пейзажа «Геометровъ» [illegible] сание этой картины къ болѣе раннему періоду. Возможно, что [illegible] начата уже давно, но во время работы «самъ себя перегнавшій» [illegible] разочаровался въ своемъ произведеніи и оставилъ его. Себастіано [illegible] въ 1511 году въ Римъ еще очень незрѣлымъ художникомъ (вспомнимъ [illegible] его люнеты въ «Фарнезинѣ»), окончилъ [illegible] картину, при чемъ невольно подчеркнулъ «примитивную чопорность», которой она отличалась [14].

Къ сравнительно раннимъ произведеніямъ Джорджоне принадлежитъ, какъ кажется, и «Гроза» въ палаццо Джованелли — картина, нынѣ истолковываемая какъ иллюстрація къ «Өиваидѣ» Стація («Царь Адрастъ встрѣчаетъ Гипсипилу»), но означенная Мишелемъ просто какъ «пейзажъ» («[illegible] in tela con la tempesta, con la cingana e soldato»). Въ «Геометрахъ» [illegible]

---

[12] Флорентіецъ Вазари съ упрекомъ констатируетъ, что эти фрески на Фондако деи Тедески не содержали связныхъ [illegible] разсказовъ [illegible] [illegible] изображенія знаменитыхъ людей, будь то изъ современной или древней исторіи.

[13] Остроумныя догадки Л. Юсти все же не вполнѣ убѣдительны.

[14] Формы деревъ, скалъ и почвы еще рѣзки, но самая композиція [illegible] необычайно смѣла. Этотъ [illegible], вмѣстѣ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] фигуры [illegible] (по [illegible] Энея, Эвандра и Палланта), это [illegible] широко [illegible] съ [illegible] [illegible] тропическій [illegible] этотъ необыкновенный для времени эффектъ заката — все говоритъ о глубокомъ [illegible] [illegible] и [illegible] выразительности. Возможно, что [illegible] сюжета нужно поставить на счетъ Себастіано, ко- торый не [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] его [illegible] Мишель [illegible] [illegible] картину въ 1525 г. въ венеціанскомъ домѣ Тадео Контарини («La tela a l'oglio delli 3 philosophi nel paese, dui ritti et uno sentado che con[illegible] [illegible] nente fu cominciata da Zorzo da Castelfranco et finita da Sebastiano Veneziano»). — Интересно отмѣтить [illegible] [illegible] особенностями нидерландскаго пейзажа конца XV в. отрѣзанныя макушки деревьевъ, сильный эффектъ [illegible] [illegible] [illegible] прежнія садьы [illegible] [illegible] Клодъ Лоррена, въ [illegible] [illegible] [illegible] — Пуссена [illegible] [illegible] — живописные исканія второй половины XIX вѣка.



*Джорджоне. Судъ Соломона. [illegible]*

играетъ большую роль, здѣсь онъ играетъ главную. И первое, что поражаетъ зрителя, это грозовой характеръ неба и даже изображение сверкнувшей молнии. У Рафаэля въ «Мадоннѣ Фолиньо», написанной лѣтъ восемь послѣ картины Джорджоне, гроза изображена удаляющейся и оставившей за собою залогъ мира — радугу. Въ нѣсколькихъ картинахъ Доссо представлена надвигающаяся гроза, при чемъ художнику, видимо, важнѣе всего было использовать эффектную свѣтотѣнь, наблюдаемую въ природѣ въ подобные моменты[16]. Наконецъ, грозу мы встрѣтили въ рисункѣ Леонардо и описание ея въ его литературномъ отрывкѣ. Но никто до Джорджоне (и долгое еще время послѣ него) не изображалъ въ краскахъ грозу надвинувшуюся[16], уже посылающую свои огненныя стрѣлы на землю, а главное, не пытался передать тотъ страшный «мертвецкий» тонъ, который принимаютъ всѣ предметы въ моментъ наступления стихийной драмы.

Именно страннѣе всего встрѣтить на картинѣ начала XVI вѣка этотъ тусклый блеклый свѣтъ, лежащий на прибрежныхъ домахъ, на бревенчатомъ

[16] Извѣстно намъ «Гроза» Доссо [illegible] Джорджоне.

[17] Мы оставляемъ въ сторонѣ грозу [illegible] въ сравнении съ картиной Джорджоне. [illegible]

мосту, на песочномъ берегу рѣки, на руинѣ слѣва [illegible]
[illegible] при этомъ предметы что придаетъ всему [illegible] характеръ. По небу не плывутъ, а [illegible] навертываются сизыя тучи [illegible] не заняли ночнымъ мракомъ, на которомъ остромъ [illegible] далекая башня, насторожилось деревцо слѣва, [illegible] серебристыми листочками. Лишь правая часть картины [illegible] [illegible] говоритъ еще объ условностяхъ [illegible] линиями (но не въ красочномъ отношеніи) [illegible] безучастныя фигуры точно пририсованныя Джорджоне для приданія картинѣ сюжета [illegible].

Условности встрѣчаются и на картинѣ Джорджоне въ Уффици [illegible] ное испытаніе Моисея [illegible] даже имъ дано здѣсь несравненно больше мѣста, что уже заставляетъ отнести это произведеніе къ болѣе раннимъ [illegible] творчества мастера. Любопытно отмѣтить въ ней и нѣкоторые [illegible] Перуджино (и Франчіа?). Въ то же время, однако, [illegible] здѣсь [illegible] самостоятельный. Къ горнымъ фонамъ Чимы и Базаити онъ относится такъ же какъ этюды Дюрера (съ которыми можно здѣсь [illegible]) къ картинамъ Витца и швабскихъ мастеровъ середины XV [illegible] природы потеряли прежнюю черствость, сухость, граненость [illegible] кимъ тающимъ. Возможно, что въ этомъ новомъ моментѣ [illegible] итальянскихъ влiяній, и вліянія нидерландцевъ и нѣмцевъ [illegible] же времени (приблизительно, въ 1500 г.) появились превосходные [illegible] Матсейса и Герарда Давида [illegible] но допуская это нужно признать что [illegible] цianецъ переработалъ въ себѣ завоеванія сѣверянъ и усовершенствовалъ ихъ до неузнаваемости[10].

Между картиной въ Уффици и «Грозой» слѣдуетъ помѣстить картину въ лондонскомъ собраніи лорда Аллендэля «Поклоненіе пастуховъ» [illegible]

[8] Навертывающіяся тучи изобразилъ, судя по гравюрѣ, Перино въ своей [illegible] фрескѣ «[illegible]» однако она написана четверть вѣка послѣ «Грозы» Джорджоне.

[9] Самыя эти фигуры очень красивы и не менѣе загадочны, [illegible] все, что вышло изъ [illegible] мастера. Но онѣ все же имѣютъ видъ случайнаго стаффажа, вставленнаго въ картину.

[10] По видимому, мотивъ взятъ прямо съ натуры. [illegible] уже не [illegible], какъ у [illegible] или на [illegible], а характерно-венеціанскія. Особенно это замѣчается въ [illegible] тенной [illegible] скалы, въ [illegible] этой скалы [illegible] на фонѣ далекихъ горъ [illegible] въ формѣ самыхъ горъ, [illegible] не въ видѣ представленныхъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] Джорджоне [illegible] тому, что каждая форма [illegible] что [illegible] ея объема [illegible] [illegible] Уффици [illegible] «Судъ Соломона» [illegible] писана Джорджоне. Не только фигуры несравненно болѣе сухи, деревянны и примитивны [illegible] и пейзажъ съ перваго впечатлѣнія [illegible] въ пейзажу въ картинѣ «Моисей», выдаетъ и другую руку и другое мастерство. [illegible] этотъ мотивъ изъ тѣхъ же подробностей [illegible] [illegible] на первомъ планѣ. Но все это имѣетъ [illegible] [illegible], все это исполнено [illegible] картинѣ недостаетъ корпусности. Еще не [illegible] Джорджоне [illegible] оставить красивую и сказочную, но слабо нарисованную картину въ лондонской Національной галлереѣ, которую, кажется, нужно истолковывать, какъ «Приношеніе животными дани Августу». Ее приписывали, безъ большого основанія, и Романино. Послѣ нему надо отдать двѣ красивыя жгучія по краскамъ кассонныя картины съ мифологическими сюжетами въ Падуанскомъ музеѣ, тогда какъ подобныя же картины въ Венеціанской семинаріи [illegible] отнести къ болѣе позднему времени [illegible] Возможно, что Джорджоне [illegible] [illegible] [illegible]

[illegible]

деревенской жизни[21]

[illegible] ...Концертъ». Картина [illegible] почти чистыя [illegible] ...поверхности... [illegible] Джорджоне [illegible] прекраснымъ музыкантомъ [illegible] музицирующихъ людей [illegible] сюжетомъ являются [illegible] сама музыка, или чары музыки.[22] Въ луврскомъ же «Кон[illegible]

[illegible]

[illegible] ...его профиль отражался въ снятыхъ имъ [illegible] ...доспѣхахъ, съ другой — въ зеркалѣ. Это произведеніе славилось своимъ остроуміемъ [illegible] ...Картина Джорджоне не дошла до насъ, но аналогичную задачу мы видимъ въ [illegible] «Портретѣ Гастона де Фуа» Савольдо [illegible]

[illegible]

сертѣ сюжетѣ [illegible] природа [illegible] людей въ природѣ, ихъ слiянiе [illegible] ихъ чувство [illegible] съ небомъ. Музыкальные инструменты въ ихъ рукахъ служатъ только для усиленiя общаго настроенiя. Вѣроятно, картина [illegible] страницу автобiографiи Джорджоне [illegible] берегахъ Бренты. [illegible], играющаго на лютнѣ, [illegible] характеръ портрета [illegible] говорящiй [illegible] Джорджоне.

Кому только не приписывали луврскую картину. Она Вентури [illegible] Себастьяно, и раньше ихъ Кроу и Кавалькасселе высказывали предположенiе, что это произведенiе [illegible] Себастьяно. [illegible] произведенiе Доменико Кампаньолы, но самъ впослѣдствiи [illegible] этой атрибуцiи въ пользу Джорджоне. Наконецъ, среди русскихъ [illegible] С. П. Яремичъ упорно держится мнѣнiя, что это раннее произведенiе [illegible]. Однако картина эта представляется слишкомъ нѣжной для [illegible] званныхъ художниковъ, не исключая послѣдняго.

Себастьяно, написавшiй прекрасную, но уже нѣсколько [illegible] въ церкви Санъ Джованни Кризостомо, написавшiй по [illegible] еще довольно чопорныя по формамъ фрески въ «Фарнезинѣ» [illegible] отдавшiйся затѣмъ всей душой Микель Анджело, [illegible] цѣломъ художникомъ несравненно менѣе одухотвореннымъ [illegible] нежели авторъ луврскаго «Концерта». Возможно, что Себастьяно, [illegible] также прекраснымъ музыкантомъ, изображенъ здѣсь въ лицѣ [illegible] лютней[illegible], возможно и то, что имъ окончена и эта картина: лицо концертиста слѣва и отчасти лѣвая ея часть, дѣйствительно, напоминаютъ нѣкоторыя особенности автора образа въ Санъ-Джованни и «Венеры» въ Уффицiи. Но на этомъ должно было и кончиться предполагаемое участiе юнаго товарища Джорджоне въ «Концертѣ». Самая же затѣя картины и исполненiе всего въ ней главнаго выдаютъ другой «поэтъ души», иную глубину переживанiй и ощущенiй. Безспорно, Тицiанъ могъ бы написать многое въ этой картинѣ и впослѣдствiи онъ писалъ пейзажи, не уступающiе данному по сочности и красотѣ красокъ (хотя бы пейзажъ на «Мадоннѣ съ кроликомъ» въ Луврѣ). Но и произведенiя Тицiана кажутся рядомъ съ «Концертомъ» менѣе смѣлыми по затѣѣ, по какому-то странному подходу къ темѣ[illegible]. Эта картина здѣсь

[illegible] Многихъ смущаетъ рисунокъ [illegible] [illegible]

[illegible] Шарля Болоньи [illegible]

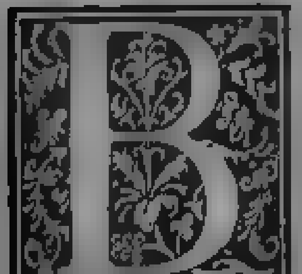
[illegible] Тицiана [illegible]

три картины покажутся выпадающими изъ общаго настроенія его творчества



Пальма Старшій. „Santa Conversazione“ (Святое Семейство среди природы). Вѣнскій музей

## III



АЗАРИ, не повидавши въ бытность свою въ Венеціи многихъ частныхъ собраній, не имѣлъ настоящаго представленія о Джакомо Пальмѣ и, вѣроятно, поэтому говоритъ о немъ нѣсколько пренебрежительно.[27] Эту несправедливость не могли исправить дальнѣйшія времена, и Пальма остался, несмотря на всемірную славу нѣкоторыхъ его произведеній, какимъ-то второстепеннымъ въ исторіи живописи. Лишь въ концѣ XIX вѣка были сдѣланы попытки его оцѣнить по должному, и сейчасъ же стала замѣтна другая крайность. Его положеніе художника второсте-

---

Сынъ Антоніо Пьетро [illegible] Джакомо родился въ Серинальта [illegible] 1480 [illegible] умеръ [illegible] 30 іюля 1528 г. [illegible] Венеціи [illegible] что учителемъ его былъ Джованни Беллини [illegible]

Венеціанской Академіи «Venere e [illegible]» [illegible] 1888; Max [illegible] Rosenberg «Jacopo P[illegible]

ваго его чуть было не возвели въ божки вели[illegible] славнѣйшихъ [illegible] цинквеченто золотого вѣка. На самомъ дѣлѣ безпристрастный [illegible] Пальма этого не достоинъ, но съ другой стороны внѣ сомнѣнiя, что онъ имѣетъ право на почетное и обособленное мѣсто. Какъ мастеръ красокъ и какъ техникъ живописи онъ не уступаетъ никому и превосходитъ многихъ лучшихъ. Вполнѣ даже допустимо предположенiе, что въ чисто техническомъ отношенiи онъ могъ оказать немало цѣннѣйшихъ услугъ даже [illegible] своимъ товарищамъ. Но самому Пальмѣ недоставало именно того, что принято называть гениальностью.

Всю свою жизнь Пальма оставался образцовымъ безупречнымъ мастеромъ, но вялымъ, апатичнымъ художникомъ. Фигуры его тяжелы, одѣты слишкомъ [illegible] пухлымъ плотнымъ тѣломъ, въ нихъ подъ тѣнью ихъ [illegible] не чувствуется ни крови, ни мускуловъ, лица его героевъ слишкомъ [illegible], а композицiя картинъ черезчуръ уравновѣшена.[28] Въ нѣкоторыхъ отношенiяхъ Пальма напоминаетъ Джамбеллино своей величавостью, но [illegible] обыденный типъ его подныхъ, точно неохотно двигающихся фигуръ, сообщаетъ картинамъ черезчуръ прозаическiй характеръ. У Джамбеллино и у Чимы спокойствiе носитъ церковный характеръ, церковной тишиной [illegible] отъ ихъ образовъ, чувствуется сдержанность пламенныхъ порывовъ. У Пальмы спокойствiе носитъ сытый «буржуазный» характеръ, отъ его картинъ [illegible] и окутываетъ зрителя струя чего-то пресыщающаго и усыпляющаго.

Въ одной области Пальма споритъ съ Беллини и даже съ Джорджоне: это въ пейзажѣ.[29] Уроженецъ горнаго Бергамо, знакомый съ дѣтства съ Альпами, онъ сохранилъ на всю жизнь не только характерную для [illegible] апатичность, но и другую свойственную горцамъ черту: обожанiе своего края. Венецiи — подвижной, нервной, венецiанской улицы и венецiанскихъ настроенiй — у Пальмы не найти, но впечатлѣнiя, близкiя къ впеча-

---

der Ältere» въ сборникѣ Dohme «Kunst und Künstler»; Aldo Foratti, «Note su Jacopo Palma il Vecchio», Padova, Gallina. — Якопо Пальма Младшiй, [illegible] художникъ, характерный для венецiанскаго барокко, приходился Джакомо внучатнымъ племянникомъ, и ни въ какихъ ученическихъ отношенiяхъ къ нему не находился.

[28] На этомъ чрезмѣрномъ совершенствѣ композицiи Пальмы не мѣшаетъ остановиться. Надо, вѣдь, отдать справедливость, что она основана не на случайныхъ удачахъ, не на [illegible] сочетанiи массъ и линiй, но всегда глубоко продумана и строго обоснована [illegible]. Онъ не сочинитъ [illegible] формулу композицiи въ венецiанской живописи [illegible] разрабатывалъ ее, что [illegible] Джорджоне или Порденоне — [illegible] не [illegible], но что Пальмѣ принадлежитъ [illegible] разработка многихъ формулъ, такой распластанной, на которой могъ [illegible] даже [illegible]. Это едва ли можно оспаривать. Именно эта [illegible] строгой [illegible] эта [illegible] уравновѣшенность композицiи Пальмы

и способствуютъ съ своей стороны впечатлѣнiю тяжести и застылости. Кругомъ все неразрывно связано, но [illegible]. Величайшими мастерами красочныхъ [illegible] въ венецiанской живописи — именно въ области композицiи — являются Пальма и Тинторетто. Тицiанъ занимаетъ середину. Племянникъ Пальмы [illegible] къ Тинторетто, [illegible] дата.

[29] Пальмѣ приписать даже [illegible] картину, хранящуюся нынѣ въ Венецiанской Академiи [illegible] «Спасенiе Венецiи отъ наводненiя». Но эта картина [illegible] въ своемъ родѣ [illegible] изображенiемъ бурлящихъ волнъ [illegible] на морѣ [illegible] для Пальмы. Возможно, что [illegible] Парисъ Бордоне или [illegible] картины Джорджоне. [illegible] картину [illegible].

*Пальма Старшій. Купальщицы. Институтъ Штэделя во Франкфуртѣ н/М*

тлѣнію отъ зубчатой архитектуры горъ, мы найдемъ въ каждой изъ его картинъ, и особенно хороши въ нихъ пейзажи[30]. Замѣчательно при этомъ полное отсутствіе слащавости въ пейзажахъ Пальмы, тогда какъ именно нѣкоторая слащавость портитъ его фигуры. Много мѣста и Пальма не рѣшается удѣлить пейзажу[31], въ этомъ онъ придерживается общей для времени композиціонной схемы, фигуры и для него главнѣйшее въ картинѣ, но характерно то, какъ непринужденно, просто располагаетъ онъ свои «Santa Conversazione», свои «Бесѣды святыхъ» среди природы, какъ онъ всему умѣетъ придать естественный (иногда даже черезчуръ естественный, уничтожающій всякій благочестивый характеръ) оттѣнокъ, и, несомнѣнно, эту черту можно себѣ объяснить только тѣмъ, что Пальма во время труда надъ своими картинами какъ бы отдыхалъ на мечтахъ о сладостной деревенской жизни въ природѣ.

Чтобы сразу понять всю прелесть искусства Пальмы и, въ частности его пониманіе пейзажа, нужно изучить его дрезденскую картину «Іаковъ и

[30] «Зубчатая архитектура горъ» впечатлѣніе [illegible] — это да не есть самая суть всего искусства Пальмы такъ же, какъ и [illegible] Лоренцо Лотто, который тоже родомъ изъ Бергамо.

[31] Къ сожалѣнію до насъ не дошли пейзажи, значившіеся въ наслѣдствѣ Пальмы. Вѣроятно, это были этюды съ натуры.

Рахиль у колодца»[32]. Превосходно написанныя, но [illegible] фигуры здѣсь [illegible] мѣшаютъ. Весь же [illegible] картины [illegible] раскошнымъ и совершенно исключительнымъ по красотѣ [illegible] слѣва [illegible] густой лѣсъ противъ [illegible] которые [illegible] а за нимъ Рубенсъ и Пуссенъ. Справа, позади стадъ Лавана [illegible] пригорокъ съ большой типично венеціанской фермой на вершинѣ и съ кулами [illegible] ныхъ деревьевъ. Между этими двумя кулисами, которыя [illegible] не имѣютъ общаго съ наивными кулисами, встрѣчающимися у Чимы или у Пьеро ди Козимо, но обладающими совершенно [illegible] формами, открывается восхитительно романическій (и притомъ [illegible] стическій) видъ на мягкіе холмы съ замкомъ, торчащимъ изъ-за [illegible] массъ зелени, и на далекія голубыя горы, среди которыхъ [illegible] почти всегда встрѣчающуюся у Пальмы вершину Monte [illegible] тучной, роскошной природой, въ которой оливковыя и [illegible] сплетаются въ восхитительное созвучіе, стелется нѣжное, [illegible] къ горизонту небо, покрытое растушеванными облаками[33].

Ровно, безмятежно все творчество Пальмы, и хронологія въ немъ какъ бы не играетъ роли[34]. Всюду на его картинахъ мы встрѣтимъ то же [illegible] спокойствіе, ту же любовь къ насыщающей, плодородной природѣ и [illegible] чего-то интимнаго и «буржуазнаго». Абсолютно лишена [illegible] «Покоящаяся Венера» (Дрезденъ), но какъ прекрасенъ пейзажъ [illegible] нея съ замкомъ на холмѣ[35]. «Портретъ трехъ сестеръ» въ томъ же музеѣ дѣйствуетъ нѣсколько удручающе какимъ-то пересыщеніемъ [illegible] волосъ и роскошныхъ одеждъ, но опять прекрасенъ пейзажъ, какъ будто цѣликомъ взятый гдѣ-то въ «венеціанскихъ Альпахъ», ничего не выражають

---

[32] На картинѣ имѣются иниціалы «G B f», что побудило однихъ историковъ приписать картину Джорджоне (Giorgio Barbarelli fecit), другихъ — Каріани (Giovanni Busi). Но «подпись» эта завѣдомо фальшива. Въ частности, за Бузи, за этимъ хорошимъ, но скромнымъ послѣдователемъ Пальмы, невозможно оставить эту картину, являющуюся однимъ изъ перловъ Дрезденской галлереи — слишкомъ она превосходитъ все достовѣрно имъ созданное. Напротивъ того, весь стиль картины, типы дѣйствующихъ лицъ и особенно колоритъ — не оставляютъ сомнѣнія, что передъ нами шедевръ Пальмы.

[33] Нѣсколько аналогиченъ пейзажъ въ картинѣ [illegible] галлереи «Встрѣча Богородицы со св. Елизаветой». Тамъ даль еще опредѣленнѣе [illegible] ясные, благородные въ своемъ [illegible] Пуссена. Правой кулисой въ этой картинѣ служатъ рядъ простыхъ крестьянскихъ домовъ, «уходящихъ глазъ въ даль». Центральная группа въ [illegible] святыхъ [illegible] [illegible] родственныхъ [illegible] съ однимъ деревомъ, возвышающимся надъ остальными.

[34] Попытки установить хронологію не увѣнчались [illegible] успѣхомъ и всѣ онѣ противорѣчатъ одна другой. Трудность эта усили-

вается тѣмъ, что приходится считать годъ «1500» на картинѣ въ Шантильи за фальшивый и сомнѣваться въ точности года «1512», подъ которымъ М. А. Микіель занесъ рядъ картинъ Пальмы, видѣнныхъ имъ у Франческо Дзіо. Фриммель предлагаетъ читать его «1521», Фриццони же «1528». Не выдерживаетъ критики и раздѣленіе творчества Пальмы на три періода. Дрезденскія «Сестры» написаны, во всякомъ случаѣ, до 1525 г. (въ этомъ году М. А. Микіель ихъ уже отмѣчаетъ въ собраніи Таддео Контарини) и между 1525 и 1528 годами исполнено большинство другихъ картинъ мастера, имѣющихъ нѣкоторую хронологическую достовѣрность. Трудно, наконецъ, датировать картины Пальмы по костюмамъ изображенныхъ лицъ, такъ какъ несомнѣнно, что художникъ одѣвалъ своихъ персонажей (и даже на портретахъ) по собственному вкусу или, во всякомъ случаѣ, «фантазируя на данныя темы».

[35] Такой же задачей задался мастеръ и въ восхитительной картинѣ «Купальщицы» Франкфуртскаго музея, но и тамъ плѣняетъ не прелесть полнотѣлыхъ красавицъ, [illegible] изображающая со всѣми подробностями [illegible] травами берегъ ручья, густую кущу [illegible] позади фигуръ и даль, открывающуюся слѣва.



лицъ на вѣнской «Встрѣчѣ Богородицы съ Елисаветой» [illegible] пейзажъ является прекраснѣйшей страницей буколической поэзіи. Хороши пейзажные мотивы (или цѣлыя панорамы) и на другихъ знаменитыхъ картинахъ Пальмы, въ Лихтенштейнской галлереѣ, въ Palazzo Pitti[36], въ «Santa Conversazione» Вѣнской галлереи[37], пейзажъ со снѣжной горой на «Св. Семействѣ со св. Рохомъ» въ Мюнхенѣ, лѣсистая гора позади фигуръ святыхъ на пострадавшемъ образѣ въ Санъ-Кассіано въ Венеціи[38], селеніе вдали съ руиной на первомъ планѣ въ луврскомъ «Св. Семействѣ съ пастухами», аналогичный фонъ на изумительной по краскамъ «Santa Conversazione» въ Венеціанской Академіи, пейзажъ въ фонѣ величественнаго образа «Мадонны со св. Георгіемъ и св. Луціей» въ Виченцѣ (церковь Санъ-Стефано), пейзажи съ горой Redotta на «Мадоннѣ» въ галлереѣ Корсини въ Римѣ и на чудесной картинѣ, бывшей въ Лейхтенбергской галлереѣ — «Св. Семейство съ дарителемъ».

Въ пострадавшей отъ времени, потускнѣвшей, но все еще прекрасной картинѣ миланской Бреры «Поклоненіе волхвовъ»[39] Пальма, видимо, постарался угодить склонности венеціанцевъ къ роскоши. Съ этой цѣлью онъ украсилъ декорацію пластично написанной руиной, а персонажей одѣлъ въ драгоцѣнныя парчи. И все же впечатлѣніе отъ этого образа совершенно не то, которое мы получаемъ отъ аналогичныхъ картинъ Тиціана и Веронезе. Жизненности, «праздника жизни» въ ней нѣтъ, и все полно обычной для мастера апатичной скованности. Не больше темперамента и въ другой картинѣ Пальмы, считающейся его шедевромъ, — въ «Грѣхопаденіи» Брауншвейгской галлереи. Позади красивыхъ, но громоздкихъ фигуръ праотцовъ — наподобіе гравюры Дюрера — изображенъ густой темный лѣсъ, обнаруживающій въ каждой подробности совершенно исключительное знаніе растительнаго царства. Тѣмъ не менѣе и здѣсь мы далеки отъ пониманія самаго трепета жизни. Пальма — великій знатокъ природы, но почему-то вся психологія его представляется скорѣе характерной для образцоваго сельскаго хозяина, для садовода, агронома или фермера, нежели для художника, которому дороже всего должно быть безкорыстное упоеніе прелестями жизни.

---

[36] Возможно, что въ лицѣ «дарителя» Пальма изобразилъ здѣсь самого себя. Если это такъ, то нужно заключить, что во время написанія этой прекрасной картины мастеръ былъ богатымъ и уже знаменитымъ человѣкомъ. Онъ одѣтъ какъ патрицій, и вокругъ шеи у него массивная золотая цѣпь — несомнѣнный знакъ отличія, полученный отъ венеціанскаго правительства или отъ какого-нибудь потентата. Но что означаетъ въ такомъ случаѣ земной глобусъ, который подаетъ этотъ персонажъ Младенцу Христу? (Впрочемъ, нѣкоторые критики считаютъ эту прекрасную картину за «позднѣйшее» произведеніе Бонифацио.)

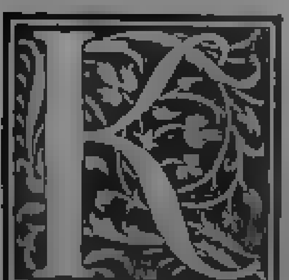
[37] Извѣстная мертвенность, присущая этой картинѣ, дѣлаетъ то, что мимо нея легко пройти безъ вниманія. Однако, въ чисто-живописномъ смыслѣ это настоящій шедевръ. Чего стоитъ одинъ интенсивно зеленый тонъ «букета деревьевъ» позади Мадонны или [illegible] горы на желтоватомъ фонѣ неба. Живопись — [illegible] сочная и плавная; тѣни — [illegible], рефлексы — поразительно прекрасны.

[38] Согласно Кроу и Кавалькассель, это произведеніе Рокко Маркони.

[39] Написана она по заказу Урсулы Малипьеро для церкви св. Елены въ Венеціи. Окончена картина Каріани.

*„Давидъ и Голіаѳъ“. Деревянная мозаика (интарсія) по рисунку Лотто въ церкви Santa Maria Maggiore въ Бергамо.*

## IV.



КОНТРАСТОМЪ спокойному творчеству Пальмы и таинственной страстности Джорджоне является все мятежное, все суетливое, почти до судорожности подвижное и экспансивное искусство Лоренцо Лотто, подлиннаго сына Венеціи и предвозвѣстника группы «подлинныхъ венеціанцевъ» горячихъ, щедрыхъ на изобрѣтательность, одновременно-впечатлительныхъ художниковъ: Тинторетто, Скьявоне, Греко, Тьеполо и Гварди [1]. Въ Лотто можно до извѣстной степени усматривать явленіе, параллельное переломному творчеству Андреа дель С[illegible]

[illegible] Gazzada, I, 1894, стр. 165; [illegible] dell' Arte, 1896 [illegible]

во Флоренціи, Перуцци и Бекафуми въ Сіенѣ и многихъ другихъ мастеровъ средней Италіи. Но особенно близко подходитъ Лотто къ Корреджо — настолько близко, что приходится заключить, несмотря на полное отсутствіе свѣдѣній, подтверждающихъ эту догадку, о личныхъ связяхъ между обоими художниками. Въ работахъ всѣхъ названныхъ мастеровъ чувствуются уже признаки какой-то болѣзни, душевнаго надрыва. Въ Сарто эти черты имѣютъ оттѣнокъ чего-то безнадежно-грустнаго; сіенцы нервны и изощренны до мучительности; въ искусствѣ же и Лотто и Корреджо не перестаетъ сверкать и переливаться какое-то странное веселье, иногда даже поражающее своей неумѣстностью.



*Лоренцо Лотто. Святой Іеронимъ въ пустынѣ. Парижъ. Лувръ.*

Корреджо впрочемъ, былъ моложе Лотто, вѣроятно лѣтъ на пятнадцать. Соотвѣтствіе этой разницѣ въ годахъ удается прослѣдить и въ характерѣ творчества обоихъ художниковъ. У Лотто (въ началѣ его дѣятельности) можно еще найти опредѣленныя черты кватроченто, которыми онъ заразился въ мастерской своего суроваго учителя Альвизе Виварини [*]. Лишь постепенно становится онъ все развязнѣе и развязнѣе, все удачливѣе и удачливѣе, не измѣняя, впрочемъ, вполнѣ своей «средневѣковой» сущности. Мы знаемъ, что на старости лѣтъ художникъ, одержимый недугомъ потери голоса, отдался всецѣло религіи; однако, и на протяженіи всей долголѣтней жизни эта склонность Лотто къ мистицизму — черта характерно средневѣковая — просвѣчиваетъ во всемъ его творчествѣ. Напротивъ того, если съ кѣмъ связанъ Корреджо, то это не съ мистиками предшествующаго періода, но съ «безбожни-

---

всей вѣроятности въ Венеціи, такъ какъ себя неоднократно называетъ «венеціанцемъ» — уже по его [illegible] съ 1480 г. [illegible] Другія біографическія данныя мы приведемъ дальше.

*) Пребываніе Лотто у Альвизе доказываетъ Беренсонъ на основаніи [illegible] сравненій.

[illegible] XVIII вѣка — съ Буше, съ Фрагонаромъ. [illegible] его искусства въ XV вѣкѣ невозможно найти. Корреджо, хотя и посвятилъ [illegible] тельную часть своего творчества служенію церкви, все же остается совершенно внѣ христіанскихъ чувствъ и мыслей. Нужно при этомъ [illegible], что нота веселья, чего-то мятущагося и неугомоннаго у Лотто никогда не переходитъ въ вызывающій цинизмъ, въ кощунство, тогда какъ все творчество Корреджо именно въ основѣ своей кощунственно: оно просто [illegible] какъ бы издѣвается надъ христіанствомъ.

Лотто одинъ изъ тѣхъ художниковъ, которыхъ необходимо видѣть въ оригиналахъ, чтобы понять ихъ и полюбить [*]. Лучшія воспроизведенія [illegible] передаютъ чего-то самаго главнаго въ его живописи, и въ этомъ смыслѣ [illegible] раздѣляетъ участь многихъ венеціанцевъ. Лотто писалъ совершенно [illegible] образно. Въ самой ранней подписной и датированной его картинѣ въ [illegible] Іеронимѣ» (Лувръ) уже сказываются эти особенности: фосфорич[illegible] новато-бѣлый свѣтъ, мѣстами прециозно мелкое, мѣстами [illegible] письмо, склонность къ бликамъ и рефлексамъ, подчеркнутость [illegible] нибудь тона (здѣсь восхитительнаго розоваго плаща на старцѣ [illegible]) и во всемъ какая-то нервность, которая, на первый взглядъ, производитъ впечатлѣніе торопливаго неряшества. Рядомъ съ кусками совершенно [illegible] вышеннаго порядка, вполнѣ законченными, глубокими въ краскѣ, изощренными по пріемамъ, у него встрѣчаются черты чего-то почти дилетантскаго. Однако, смѣсь эта не портитъ его искусства, мало того — она и есть его искусство. Она-то дразнитъ и заинтересовываетъ, мучитъ и радуетъ [**].

На луврскомъ «Св. Іеронимѣ» больше всего поражаетъ пейзажъ. Можно смѣло утверждать, что въ годъ написанія этой картины никто въ Италіи не понималъ такъ задачи пейзажа, какъ Лотто, и лишь въ Германіи и въ Нидерландахъ мы бы встрѣтили нѣчто подобное. Въ 1500 году эти мертвенно сѣрыя известковыя скалы, занимающія три четверти композиціи, и эти трепещущіе жизнью, прямо съ натуры писанные буки и лавры поражаютъ своей новизной и смѣлостью. Реализмъ здѣсь того же изысканнаго порядка, какъ въ акварельныхъ этюдахъ Дюрера. Если допустить гипотезу, что въ первую свою поѣздку за предѣлы Нюрнберга Дюреръ достигъ Венеціи, то

[*] Въ Эрмитажѣ двѣ картины Лотто: маленькая, очень пострадавшая «Мадонна» и часть пределлы, изображающая «Преображеніе» [illegible] часть той же пределлы [illegible] — обѣ онѣ малохарактерны для мастера. Лотто [illegible] вает [illegible] мужской портретъ [illegible] № 184. Въ кладовыхъ Эрмитажа имѣется кромѣ того [illegible] картины въ Бергамскомъ [illegible] «[illegible] Младенца». Фриццони приписалъ [illegible] отличный портретъ [illegible] чины, считавшійся согласно [illegible] Кавальказелль, за [illegible] Лотто.

[**] Лотто — одинъ изъ наиболѣе самобытныхъ художниковъ [illegible] искусства, и совершенно непонятно, какъ могли прежніе историки считать его подражателемъ Пальмы, Превитали, Тиціана или Джорджоне. Въ свою очередь, если исключить сходство между нимъ и Корреджо, то придется констатировать, что и вліяніе Лотто не отразилось на комъ-либо изъ его товарищей. Согласно Вазари, онъ былъ одно время [illegible] комъ Пальмы, но объ ученикахъ и [illegible] самого Лотто мы не имѣемъ никакихъ свѣдѣній. Это одно уже характерно для такого [illegible] [illegible]



*Лоренцо Лотто. Успение Богородицы (1506 г.). Приходская церковь въ Азоло.*

почему не предположить и того, что оба юныхъ художника сошлись и что нѣмецъ попалъ въ Венецію? Черты [illegible] и въ позднѣйшихъ произведеніяхъ Лотто [illegible] стороны Альтдорферъ [illegible] формулы искусства, которыя своей [illegible] выражаются въ его первыхъ же картинахъ.

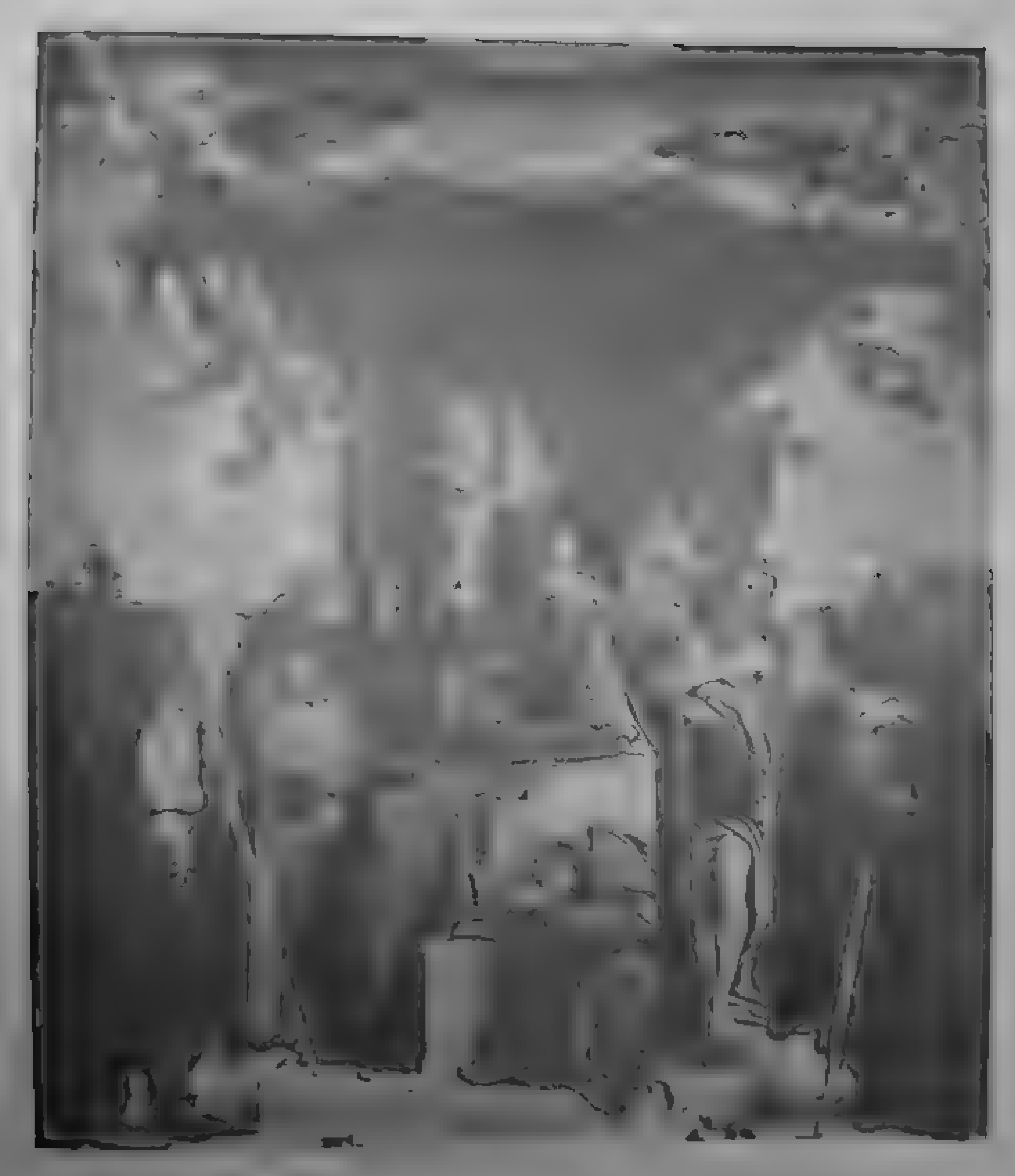
И въ луврскомъ «Св. Іеронимѣ» многое [illegible] такъ [illegible] съ условностями, отъ которыхъ не могъ [illegible] Джорджоне [illegible] ночномъ [illegible] камушки на авансценѣ [illegible] означающія «пустыню», реминисценціи кватроченто [illegible] несомнѣнный оттѣнокъ непосредственнаго наблюденія и [illegible] рованія [illegible] въ природѣ мотива. Изученіе «Св. Іеронима» [illegible] признать за оригиналъ Лотто и прелестную [illegible] наивную картину въ собраніи сэра М. Конвэ «Даная» [illegible] общаго съ луврской картиной Беренсонъ вѣроятно, правъ, [illegible] ся написанія приблизительно до 1498 года. Деревья здѣсь [illegible] условны, нежели на «Св. Іеронимѣ», но пейзажъ въ цѣломъ [illegible] еще болѣе «лѣсной» характеръ. На сей разъ это чисто [illegible] зеленый лѣсной пейзажъ. Если убрать неловкую фигуру Данаи [illegible] посреди сцены, убрать наивно нарисованную фавнессу, пробирающуюся между стволами рощи слѣва, и фавна справа, то получится какъ бы [illegible] типъ знаменитаго «чистаго» пейзажа Альтдорфера въ Мюнхенской Пинакотекѣ. Есть нѣчто общее между этой картиной и нѣсколькими мифологическими картинами Чимы въ Пармской и Берлинской галлереяхъ, а также съ картинами Перуджино и Косты, которыми Изабелла д'Эсте украсила свои «кабинетто» въ Мантуѣ (нынѣ въ Луврѣ). Однако сравнительно съ этими произведеніями уже зрѣлыхъ мастеровъ юношеская картина Лотто [illegible] большей свѣжестью и удивительнымъ пониманіемъ природы, какъ бы самаго аромата «зеленаго царства».

Въ этихъ картинахъ очень мало типичнаго для ученика Виварини.* Тѣмъ удивительнѣе встрѣтить совершенно опредѣленныя черты венеціанскаго «кватрочентизма» въ картинахъ Лотто послѣдующаго времени: въ «Мадоннѣ» Неаполитанскаго музея (приблизительно 1503 г. [illegible] Чимой), въ «Мадоннѣ» церкви Санта Кристина близъ Тревизо (около 1505 г. [illegible] композиція въ духѣ запрестольныхъ образовъ Беллини), въ образѣ «Взятіе Богородицы на небо» въ Азоло (1506 г.)**, въ картинѣ «Бракосочетаніе св. Екатерины» въ Мюнхенѣ и въ «Мадоннѣ со святыми» въ Реканати (Му-

---

* Нужно сознаться, что признаки «школы Виварини», приводимые Беренсономъ, черезчуръ [illegible]

** На этой послѣдней картинѣ, украшающей приходскую церковь Азоло, стоитъ подлинная подпись «Laurent. Lotus Iunior» MDVI. — что какъ будто указываетъ на существованіе какого-то «старшаго» Лотто. Однако, какъ кажется, [illegible] 1506.



[illegible] Мадонна со святыми (1521 г.). Церковь Санъ-Бернардино въ Веронѣ

піонь-о, 1508 г.). Можно предположить, что первоначальное свое образованіе Лотто получилъ не въ мастерской Альвизе или даже [illegible] самоучкой (какая-то черта автодидактизма замѣчается на протяженіи всего его творчества) и лишь зрѣлымъ человѣкомъ, для пополненія образованія и для пріобрѣтенія лучшей техники и болѣе крѣпкой «дисциплины», попалъ къ Альвизе.

Слѣдуя нѣкоторое время «иконному» стилю «муранцевъ» и «беллиніевцевъ», Лотто не отдаетъ большого мѣста пейзажу. Онъ его оттѣсняетъ въ фонъ. Фигуры у него теперь не въ пейзажѣ, а передъ пейзажемъ. Но пейзажные фоны и на этихъ картинахъ поражаютъ своеобразной красотой и большимъ чувствомъ правды. Въ пострадавшей отъ реставраціи, но все же восхитительной неаполитанской «Мадоннѣ со св. Петромъ Доминиканцемъ», позади фигуръ стелется голубой съ черноватыми тѣнями предальпійскій пейзажъ, съ дорогой, вьющейся между холмами, съ городомъ на возвышеніи. Мотивы, какъ бы урывками видимые между фигурами, производятъ впечатлѣніе этюдовъ съ натуры. Дивный предальпійскій пейзажъ украшаетъ и странное въ иконографическомъ отношеніи «Взятіе Богородицы на небо» (Азоло). Примитивизмъ здѣсь сказывается въ нѣкоторой угловатости формъ, въ рѣзкости силуэтовъ деревьевъ, въ странной перспективѣ, сообщающей миніатюрный характеръ второму плану[46]. Поразительна зато здѣсь [illegible] предэлла, содержащая, вмѣсто обычныхъ религіозныхъ сюжетовъ, во всю свою длину панорамный видъ приморскихъ Альпъ, съ укрѣпленнымъ городомъ на холмѣ, съ бухтой, врѣзающейся между горъ въ глубину суровой страны. Этотъ мотивъ, безъ сомнѣнія, цѣликомъ заимствованъ съ натуры.

Въ 1509 году мы застаемъ Лотто за работой въ Ватиканѣ. Что именно имъ написано здѣсь и сколько времени онъ пробылъ въ Римѣ — остается невыясненнымъ, но что онъ могъ видѣть, принимая участіе въ ватиканскихъ работахъ этого «счастливаго» времени, — для насъ ясно. Тѣмъ болѣе странно, что не типично римскія, а умбрійскія вліянія проявляются въ первой его картинѣ, написанной послѣ пребыванія въ Римѣ, въ «Положеніи во гробъ» въ Іези, — картинѣ неловкой, некрасивой, жеманной и лишь поражающей новымъ для Лотто расположеніемъ компактныхъ фигуръ на фонѣ далекаго свѣтлаго перуджинескаго пейзажа[47]. Эта странная картина доказываетъ, кромѣ

[46] Въ этой миніатюрности есть даже что-то жутко-фантастическое, точно природа съёжилась, точно мы на нее смотримъ въ уменьшительное стекло. Самые мотивы пейзажа, особенно [illegible] — напоминаютъ Мантенью и [illegible]. [illegible] точно [illegible] представляются и [illegible] деревья съ ихъ темной листвой, служащія «усиленію» фигуръ [illegible] Антоніо и Лодовико [illegible].

[47] Рафаэлевскія черты можно было бы замѣтить также въ [illegible], летающихъ надъ группой самаго «положенія». Болѣе рафаэлевскій характеръ носятъ ангелы на фрескѣ «Торжество св. Винцента Феррера» въ San Dom[illegible] въ Реканати, относимой Беренсономъ къ 1512—13 годамъ. Можно еще указать, что въ образѣ «Мадонна со святыми» [illegible] въ Санъ Бартоломео [illegible] [illegible]



*Лоренцо Лотто. Житие свят. Варвары* [illegible]

того, что венеціанцы новыя впечатлѣнія отъ Амброджіо [illegible] не столько въ годахъ, сколько во время. Позже въ 1514—1515 годахъ эти впечатлѣнія какъ будто преодолѣны мастеромъ, и онъ пишетъ для [illegible] чудесную сочную картину «Убіеніе св. Петра Доминиканца», въ которой вліяніе Тиціана сказывается въ полной мѣрѣ. Особенно прекрасенъ здѣсь пейзажъ съ его купами деревьевъ, быстро и сочно написанными, напоминающими не только Джорджоне или Романино, но и Веласкеза и Мане [48].

Ни въ чемъ зрѣлость, вкусъ и мастерство Лотто не выразились съ такой полнотой, какъ въ длинной серіи деревянныхъ мозаикъ, исполненныхъ интарзіаторомъ Каподиферро по рисункамъ Лотто и украшающихъ стали и алтарную ограду въ церкви Santa Maria Maggiore въ Бергамо [49]. Въ то же время обширный циклъ этотъ представляетъ собою одинъ изъ самыхъ замѣчательныхъ памятниковъ христіанской символики. Небольшіе сюжеты на спинкахъ сталей чрезвычайно характерны для своеобразной причудливой мистики Лотто [50]: они содержатъ всевозможныя аллегоріи, частью представленныя въ геніально упрощенныхъ сценахъ, частью въ чарующихъ своимъ тончайшимъ рисункомъ натюрмортахъ. Въ большихъ же сюжетахъ особенно поражаютъ тѣ декораціи, передъ которыми маленькія фигуры разыгрываютъ сцены изъ Библіи. Непонятно, какимъ образомъ Лотто удалось посредствомъ однихъ монохромныхъ оттѣнковъ передать такія сложнѣйшія, полныя свѣта, тѣни, глубины, рельефности и нѣжно-сказочной поэзіи картины. Интимное чувство природы, сказывавшееся уже въ самыхъ раннихъ произведеніяхъ Лотто, получаетъ здѣсь новое, несравненно болѣе цѣльное и сознательное, выраженіе. Здѣсь же можно усмотрѣть и благодѣтельныя послѣдствія пребыванія мастера въ средней Италіи. Не только представленныя на интарзіяхъ

съ перегнувшимися черезъ балюстраду ангелами. Но въ деталяхъ архитектуры Лотто старается повторить колоссальность и пышность измышленій римскихъ художниковъ, и однако, наклонность къ живописному эффекту въ венеціанцѣ беретъ верхъ — въ результатѣ получается нѣчто несуразное, [illegible] какъ стоимость, такъ и гармонія. Отмѣтимъ въ хитрой игрѣ ея свѣтотѣни этой картины особенную близость къ Корреджо.

[48] Чтобы понять пройденный венеціанской живописью путь, полезно сравнить эту картину съ картиной того же сюжета Джованни Беллини въ Лондонѣ. Обѣ прекрасны, но какъ чувствуется въ картинѣ Лотто зрѣлость искусства, полнота культуры. Чтобы понять дальнѣйшій ходъ венеціанской живописи, сравнимъ опять эту же картину Лотто съ знаменитымъ произведеніемъ Тиціана (хотя бы въ копіи Бернсдорфа въ Академіи Художествъ). Если Лотто — дѣти, то Тиціанъ — уже [illegible]. Въ [illegible] картинѣ открывается цѣлый новый венеціанское барокко, [illegible] и уже содержащій какое-то «сознаніе смерти». Деревья у Лотто сочны и прекрасны, у Тиціана они трагичны.

[49] Сохранились расписки Лотто въ полученіи денегъ за картоны къ этимъ интарзіямъ: 18 мая 1523 г., 4 апрѣля, 6 мая, 6 и 16 іюля, 30 августа, 4 октября и [illegible] ноября 1524 г., 9 февраля 1525 г. Находясь уже въ Венеціи, онъ продолжалъ получать вознагражденія за продолженіе этихъ работъ 27 января, 8 и 2[illegible] августа, 4 и 9 сентября 1527 г. и, наконецъ, 13 іюня 1530 г.

[50] Нельзя не высказать сожалѣнія, что до сихъ поръ эта поразительная серія не изучена какъ слѣдуетъ и даже не фотографирована. Кроу и Кавалькасселе касаются ея въ нѣсколькихъ словахъ мимоходомъ. Беренсонъ [illegible] что здѣсь мы подходимъ вплотную къ личности Лотто (стр. 157), перечисляетъ наиболѣе интересныя изъ интарзій, но отказывается дать поясненія къ тѣмъ, которыя онъ самъ считаетъ «самыми впечатляющимися произведеніями во всемъ символическомъ искусствѣ» (стр. 165). Самъ Лотто чрезвычайно цѣнилъ свои картоны къ интарзіямъ и спеціально упоминаетъ о нихъ въ [illegible] XXXIV [illegible] за каждый на 9 лиръ, что сравнительно съ цѣнами [illegible] за его работы [illegible] высокой суммой. Къ сожалѣнію, до насъ [illegible] картоны не дошли.



РАФАЭЛЬ
МАДОННА КОНЕСТАБИЛЕ
ИМПЕРАТОРСКІЙ ЭРМИТАЖЪ



ПАРИСЪ БОРДОНЕ — ВЕНЕЦІАНСКАЯ АКАДЕМІЯ

*КОЛЬЦО СВ. МАРКА*



здания полны чисто-тосканскаго ритма, но и во всей композиции картинъ чувствуется какая-то „дисциплина гармонии“, какое-то знание мѣры — все черты, встрѣчающияся лишь въ видѣ рѣдкихъ исключений въ созданияхъ [illegible] ныхъ школъ и [illegible] въ позднѣйшемъ творчествѣ самого Лотто.

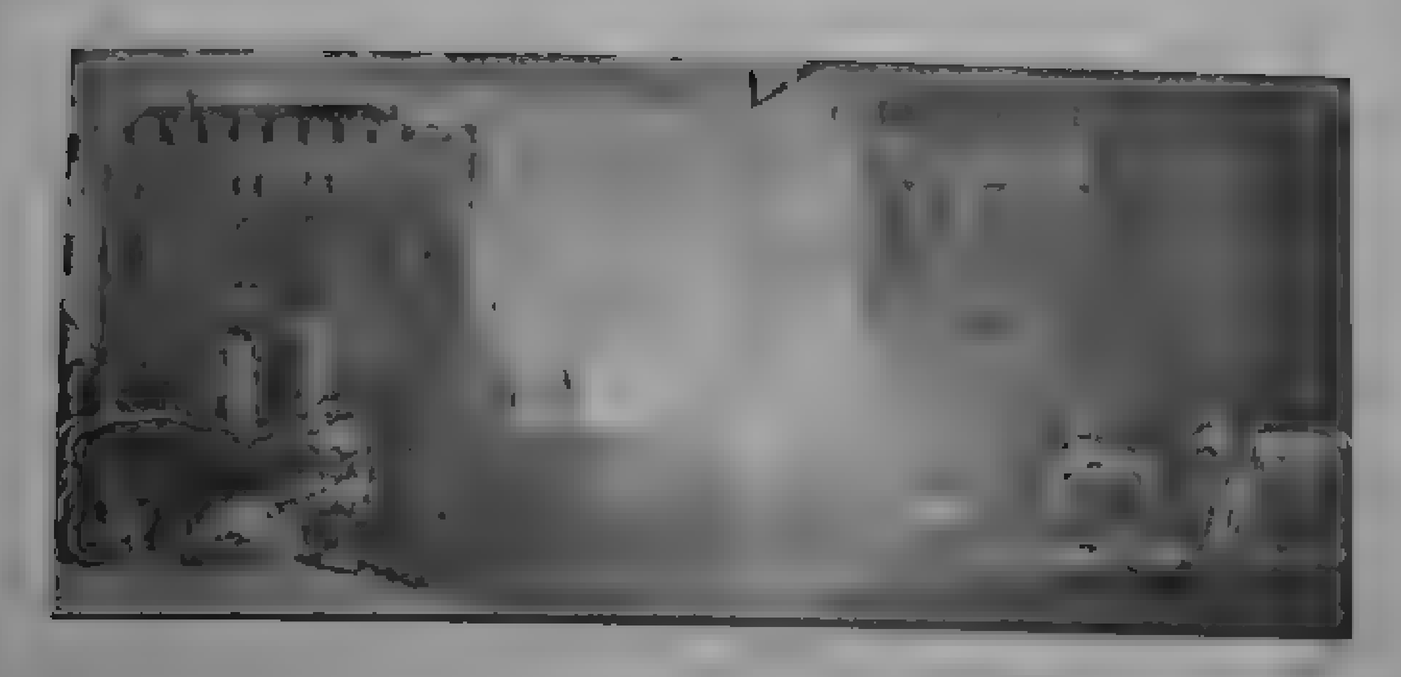
Менѣе выдержанными въ чисто художественномъ отношении, нежели интарсии церкви S. Maria Maggiore, но столь же характерными [illegible] Лотто представляются фрески, коими онъ украсилъ въ 1524 году часовню Суарди въ Трескорре близъ Бергамо. Главная часть этой росписи [illegible] вляетъ собою Христа въ образѣ виноградника; подъ этимъ изображениемъ, соперничающимъ по странности съ загадочными измышлениями [illegible] ковой символики, разсказаны, въ рядѣ сценокъ, послѣдние [illegible] св. Варвары. Въ другихъ мѣстахъ капеллы тянутся фигуры пророковъ [illegible] тыхъ и опять подъ ними — события изъ жизни св. Клары. [illegible] разсказаны съ оттѣнкомъ «жанроваго» юмора, съ введениемъ многихъ [illegible] фигуръ въ современныхъ мастеру костюмахъ, съ цѣлой [illegible] семьи заказчика. Всего болѣе поражаетъ, рядомъ съ символ[illegible] лостями, крайнее разнообразие въ пропорцияхъ какъ фигуръ, [illegible] ныхъ элементовъ пейзажа. Все въ общемъ представляетъ собою [illegible] чрезвычайности путанное, разнородное и въ сущности, въ чисто [illegible] номъ смыслѣ, неудачное. Но стоитъ отъ общаго перейти къ подробностямъ, какъ начинается наслаждение. Каждая фигура (кромѣ впрочемъ самого Христа) выразительна и прекрасна; великолѣпны въ своемъ тонкомъ реализмѣ портреты [52], но всего интереснѣе сцены жития обѣихъ святыхъ — какъ въ чисто-повѣствовательномъ отношении, такъ въ особенности въ смыслѣ тѣхъ остроумныхъ декораций, которыя для нихъ сочинилъ изощренный и страстно заинтересованный жизнью художникъ.

Въ цѣляхъ создать нѣчто слитное изъ своихъ разсказовъ Лотто на подобие картинъ Мемлинка въ Мюнхенѣ и въ Туринѣ, объединяетъ въ одно цѣлое тѣ площади, улицы и „открытыя мѣста“, среди которыхъ происходитъ судъ надъ св. Варварой, ея пытка, ея шествие на казнь и мученическая смерть. Нѣкоторыя здания какъ бы вскрыты, и зритель видитъ то, что происходитъ во внутреннихъ помѣщенияхъ. Особенное впечатлѣние производитъ вся та часть, гдѣ поѣздъ съ мученицей проходитъ по базарной площади мимо [illegible] у низкой городской стѣны [illegible] въ направлении къ воротамъ, ведущимъ на прилегающий къ городу холмъ. Реализмъ [illegible] здѣсь достигаетъ такой степени, что если бы отнять фигуры, то получилась бы точно сейчасъ [illegible] въ Бергамо ведута, полная нѣжныхъ оттѣнковъ и мягкой правдивой гармонии [53].

[illegible]

«Рафаэлевскихъ Станцъ». — Въ части, посвященной портретной живописи, мы еще вернемся къ [illegible]

[52] Въ интарсияхъ [illegible]



*Лоренцо Лотто. Шествіе на казнь святой Луціи (фрагментъ предэллы).* [illegible]

Въ 1527 или 1528 году мастеромъ писана одна изъ самыхъ странныхъ и въ то же время подкупающихъ картинъ ренессанса — „Благовѣщеніе" (нынѣ въ церкви S. Maria sopra Mercanti въ Реканати). Есть что-то общее между этимъ и [illegible] и комнатой, въ которой покоится святая Урсула Карпаччіо, и кромѣ того есть еще черты чего-то примитивнаго въ самомъ расположеніи декораціи и въ нѣкоторыхъ деталяхъ (напримѣръ, стриженыя деревья въ фонѣ). И все же какая разница между этой картиной, въ которой примитивизмъ является скорѣе прихотью, и произведеніемъ венеціанскаго кватрочентиста, въ которомъ все наивное было обусловлено самымъ міросозерцаніемъ автора. Уже совсѣмъ не наивна эта Богоматерь, [illegible] роль [illegible] ещё болѣе [illegible] образъ [illegible] Но особенно [illegible] мастера выразилось въ совершенно изумительной передачѣ свѣтового эффекта, [illegible] изъ рефлексовъ и полутѣней. Какъ хитро, напримѣръ, [illegible] и все же опредѣленные [illegible] Въ этой [illegible] наслажденіе [illegible] мелочами и [illegible] интимными деталями.[4]

[illegible]

Столь же интересенъ, какъ этотъ интерьеръ, декоративный характеръ [illegible] берлинскаго музея, изображающей прощаніе Христа съ Матерью (1521 г.). Происходитъ сцена въ какомъ-то колонномъ храмѣ, [illegible] постройки Микелоццо и Брунеллески во Флоренціи. Здѣсь [illegible] свѣтъ стремится изъ глубины черезъ арку [illegible] монастырскій садъ и черезъ большое круглое окно [illegible] планѣ и здѣсь опять нѣжная игра скрещивающихся [illegible] рефлексовъ и тѣней. Но же въ цвѣтѣ носитъ еще болѣе [illegible] характеръ, еще болѣе выдаетъ вкусъ Лотто къ вычурному [illegible] позы фигуръ достигаютъ уже приторнаго кривлянья [illegible]. Къ чудачествамъ, характернымъ для Лотто, принадлежитъ и [illegible] искусствомъ натюрмортъ, который здѣсь безъ всякой связи [illegible] изображенъ на самомъ первомъ планѣ. Что означаетъ эта [illegible] и лимонъ? Имѣетъ ли эта деталь какой-либо тайный символическій [illegible] или же она просто повторяетъ трогательно наивный обычай [illegible] изображать на своихъ запрестольныхъ образахъ [illegible] дарителей? Такая наивность въ такой картинѣ есть уже во всякомъ случаѣ нѣчто «вычурное» и даже болѣзненное «декадентское».

Еще разъ Лотто предоставляетъ декораціямъ значительную роль [illegible] предаллѣ съ исторіей св. Лучіи, хранящейся въ Библіотекѣ Іези (1529). Здѣсь сцены состоятъ изъ прелестныхъ по пропорціямъ строеній того же тосканскаго оттѣнка, какъ въ берлинской картинѣ и въ фрескахъ Трескоре. Но прелесть заключается въ совершенно исключительной ихъ правдивости, достигнутой посредствомъ виртуознаго, не имѣющаго себѣ подобнаго распредѣленія свѣта. Благодаря ему, картину эту можно сравнить развѣ только съ тѣми задачами, которыя ставили себѣ величайшіе «люминисты» голландцы XVII вѣка. Отъ дѣйствія вечернихъ лучей всѣ формы таютъ, стушевываются. Безподобно передана окутанность прозрачнымъ сумракомъ закоулковъ, въ которые еще проникаетъ отраженный свѣтъ, легкія тѣни по выступамъ архитектуры, туманность далей, отчетливая яркость ближайшихъ граней, плавныя круглени колоннъ и арокъ.

Въ сценѣ, гдѣ святую тащатъ на мѣсто казни, Лотто изобразилъ площадь въ характерѣ тосканскихъ площадей XV вѣка, вечерній серебристый

---

[illegible] представлена въ [illegible] связана голова съ плечами, мучительное впечатлѣніе [illegible] черезъ [illegible] Марія [illegible]

[illegible] представляетъ, благодаря той же игрѣ свѣта, [illegible] Лотто въ церкви въ Челано «Успеніе Богородицы», 1527 г. Въ то же время [illegible] церкви «Минерва» въ Римѣ.

[60] Любопытно, что и на сей разъ между колоннами пробирается кошка. Хочется думать, что [illegible]

свѣтъ [illegible] по троих [illegible] рефлектируясь въ [illegible] и на [illegible] стѣнѣ ея, проникаетъ вглубь улицы и нѣжно [illegible] [illegible] башенъ, [illegible] на закатѣ, башенъ. Какъ завороженный онъ дѣйствуетъ эта небольшая, узкая картина, вся полная чарующей [illegible] и поразительнаго знанія [illegible]

[illegible] животныхъ, мы всѣ видѣли на такихъ же несуразныхъ и живописныхъ улицахъ итальянскихъ городовъ, вспоминаются [illegible] и чмоканье ихъ [illegible] [illegible]

[illegible] здѣсь [illegible] разныя чары искусства [illegible] котором онъ является [illegible] Корреджо [illegible] въ каждой изъ которыхъ [illegible] жизнь

Послѣ длиннаго ряда портретовъ и образовъ въ которыхъ [illegible] вниманіе мастера сосредоточивалось на фигурахъ Лотто [illegible] въ концѣ жизни подходитъ снова къ такимъ же «пейзажнымъ» [illegible] въ картинахъ сохраняющихся въ архіепископскомъ дворцѣ въ Лорето и писанныхъ въ 1554-1556 годахъ во время пребыванія художника въ святомъ городѣ [illegible] Среди этихъ картинъ особенно поражаютъ «Жертва Мельхиседека» и «Срѣтеніе» о которомъ Беренсонъ говоритъ что это «одно изъ величайшихъ достиженій

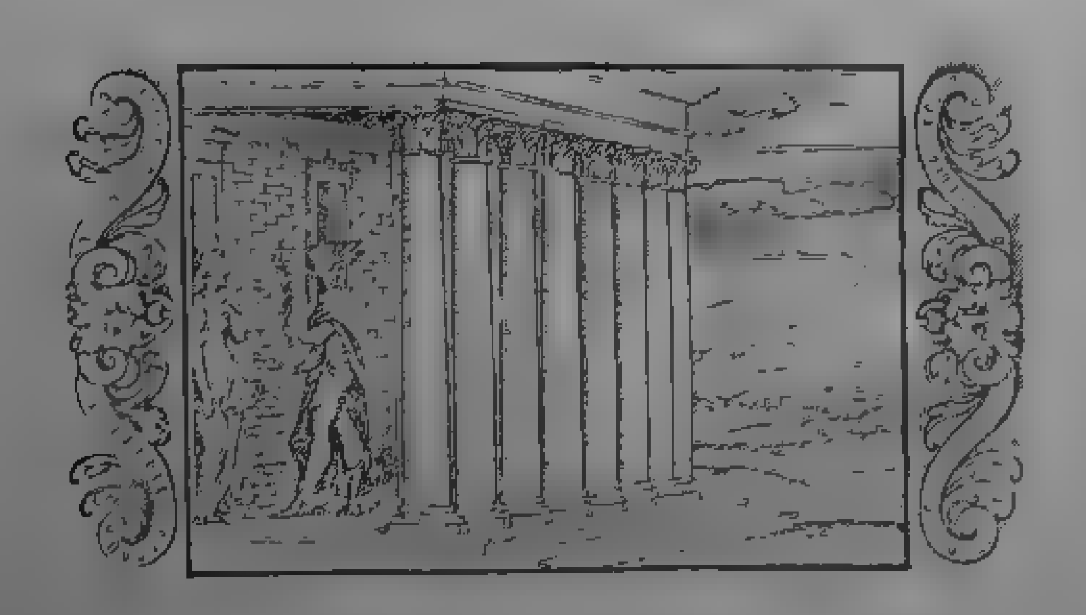
---

[illegible] въ смыслѣ живописи и воина [illegible]

[illegible] Беренсона [illegible] Лотто [illegible]

[illegible] 3 марта и 18 октября [illegible] Получив [illegible] въ Іези 1512 [illegible] алтарныя картины въ Бергамо [illegible] 1513 и 1516 [illegible] запрестольные образа тамъ же въ San Bernardino [illegible] San Spirito, 1521 [illegible] 1523-1530 [illegible] 1524 [illegible] 1531 [illegible] Monte [illegible] 1539 [illegible] Лоретто.

[illegible] мастера и наиболѣе современ[illegible] [illegible] старыми [illegible]. По композиціи [illegible] Веронезе, но по исполненію [illegible] [illegible] Мане и Ренуара [illegible] [illegible] алтарь Соломонова храма въ видѣ [illegible] [illegible]. Напротивъ того [illegible] живописи фигуръ напоминаетъ Мане и Ренуара больше [illegible] поражаетъ «свѣтовое [illegible]» [illegible] [illegible] серебристость [illegible] [illegible] контуровъ [illegible] архитектура [illegible] [illegible] смѣлые удары красокъ [illegible] мастера [illegible] [illegible] осторожнымъ [illegible] [illegible] [illegible] силы [illegible] требуютъ чисто-художественныя соображенія.

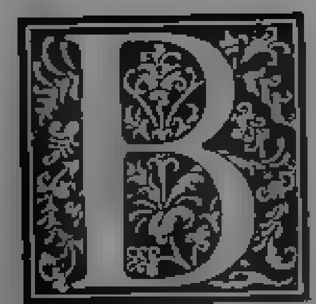




*Тиціанъ. „Любовь земная и любовь небесная“. Галлерея Боргезе въ Римѣ*



## V



ВЕНЕЦІАНСКАЯ живопись была въ XVI вѣкѣ въ полномъ смыслѣ одной общей школой, въ которой не одинъ подчинилъ всѣхъ другихъ, не одинъ «перегналъ» другихъ и велъ ихъ затѣмъ въ своей свитѣ, но въ которой всѣ учились другъ у друга. По преданію и съ точки зрѣнія современной критики Джорджоне достигъ первымъ полнаго расцвѣта и представляется настоящимъ иниціаторомъ всего обновленія венеціанской живописи. Но однако исторія признала въ качествѣ центральной фигуры «золотого вѣка» въ Венеціи не его, а художника, пришедшаго вслѣдъ за нимъ, первымъ выработавшаго свое мастерство на основаніи его мастерской, сложившаго свое міровоззрѣніе на основаніи его міровоззрѣнія, но возведшаго добытое до какого-то апоѳеоза. Когда мы думаемъ о венеціанской живописи, передъ нами прежде всего возстаетъ фигура столѣтняго Тиціана*, несмотря на то, что онъ [illegible]

* Вопросъ о возрастѣ Тиціана [illegible] Вазари считаетъ, что онъ родился въ 1480 году. [illegible] 27 августа 1576 [illegible] 1488 [illegible]

[illegible]

Не безъ нѣкотораго основанія считается, что въ венеціанской живописи XVI вѣка [illegible]

[illegible] цвѣтнаго пейзажа опередили германскія школы живописи, а самого [illegible] [illegible] Тиціанъ [illegible] въ природѣ [illegible] стихійно захватывающее [illegible] [illegible] художниковъ могло бы не быть [illegible] развитія въ этой области. Послѣ Тиціана — его не могло не быть[61].

Чистыхъ пейзажей Тиціана, однако, не [illegible]. Все, что осталось отъ него въ смыслѣ фресокъ и станковыхъ картинъ, [illegible] въ фигурномъ родѣ. Но сохранился рядъ гравюръ и рисунковъ Тиціана чисто пейзажнаго характера. Нѣсколько оригинальныхъ рисунковъ указываютъ на то, что мастеръ самъ искалъ формулы [illegible] пейзажа, да и большое количество его картинъ можно разсматривать

[illegible] 1881, и нѣмецкое изданіе Max. [illegible] G. Lafenestre «La vie et l'oeuvre [illegible] 1909; G. Gronau «Titian», [illegible] и его же «Titians Geburtsjahr» въ [illegible] der Kunst», Stutt[illegible] della Vita [illegible] dei pittori Veneti [illegible] 1881. [illegible]

фигурахъ, въ которыхъ мы такъ... [illegible] господа итальянцы. Однако, нужно замѣтить, что Тиціанъ не брезгалъ прибѣгать къ помощи нидерландскихъ и вообще германскихъ мастеровъ для своихъ большихъ работъ. Среди нихъ мы [illegible] Христофа Шварца изъ Ингольштадта. [illegible]

[61] [illegible]

какъ очудесные пейзажи, такъ какъ онѣ передаютъ не столько отдѣленную отъ прочей природы жизнь людей, сколько существованіе человѣка, вклю[illegible] [illegible] и [illegible] сообщаетъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] сколько [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] съ ними въ одно [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] громомъ [illegible] [illegible] [illegible] Тиціана здорово бодро [illegible] [illegible] Оно не знаетъ ни [illegible] [illegible] [illegible] среди [illegible] плодовыхъ [illegible] [illegible] горной природы.

Тиціанъ [illegible] [illegible] оставили неизгладимые слѣды въ его творчествѣ [illegible] Превитали Карраци Пальма [illegible] горцы [illegible] [illegible] полугерманцы швейцарцы, люди значительные, тяжеловѣсные, положительные. Допустимо предположеніе, что въ крови Тиціана изъ Пьеве ди Кадоре имѣла смѣсь славянскихъ и латинскихъ элементовъ, создавшая вообще на южномъ склонѣ Тироля и по побережью Адріатики совершенно особое племя, [illegible] [illegible] [illegible] стойкости и силы воли. Эти итальянскіе тирольцы означаютъ то же для Италіи, что норманцы и бретонцы для Франціи. Окрестности Бергамо говорятъ о чемъ-то сонливо-ласковомъ [illegible] [illegible] понятномъ. Окрестности Кадоре несравненно суровѣе, горделивѣе [illegible]. Въ то же время именно черезъ Кадоре лежала большая дорога изъ Германіи въ Италію: тутъ шли караваны съ товарами, тутъ же прохо[dили] [illegible] на сѣверъ [illegible] наемныя полчища [illegible], тутъ же [illegible] [illegible] и отчаянныя битвы. Отецъ Тиціана былъ воиномъ: онъ командовалъ [illegible] въ гарнизонѣ Кадоре. Съ малыхъ лѣтъ Тиціанъ долженъ былъ слышать вперемѣшку съ ревомъ горныхъ потоковъ и свистомъ вырвавшихся изъ ущелій вѣтровъ бряцаніе доспѣховъ и выстрѣлы орудій.[2]

Мужественная [illegible] художника сохранила на всю жизнь отпечатокъ первыхъ впечатлѣній [illegible] [illegible] Тиціанъ былъ настойчивъ и не

[illegible]

[2] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] 1508 [illegible] когда Тиціанъ уже находился [illegible] Венеціи [illegible] [illegible]

утомимъ, какъ воинъ или какъ тѣ рудокопы, которые въ [illegible] Кадоре искали въ горахъ металлы [66]. Искусство его не знаетъ [illegible]оварной жен[illegible]ственности. Оно чувственно, но свободно отъ всякой р[illegible], отъ всякаго подчиненія. Рядъ прекрасныхъ женскихъ типовъ, созданныхъ имъ [illegible] не открываетъ души Тиціана, не говоритъ объ его страстяхъ и самыхъ нихъ подобно тому, какъ это мы видимъ во всѣхъ женскихъ [illegible] [illegible]жоне. Всюду онъ представляется побѣдителемъ Марсомъ. [illegible] характерно для него, что мы ничего не знаемъ объ его су[illegible] [illegible] его отношеніи къ ней. Не сохранилось ни документовъ, ни [illegible] ціи, ни даже какой-либо легенды о ней [67]. Характерна [illegible] его дружба съ циникомъ Аретиномъ. Тиціанъ не могъ [illegible] тымъ «міровымъ шантажистомъ», потому уже, что послѣдній быть [illegible] важенъ для его дѣлъ. Да и вообще Тиціанъ былъ едва ли [illegible] ленъ въ вопросахъ общественной морали [68]. Ему важнѣе всего [illegible] собственное творчество, постоянное созданіе жизненныхъ образовъ.

Съ какихъ годовъ начинается творчество Тиціана, до сихъ поръ не установлено. Есть нѣкоторыя основанія думать, что онъ родился въ 1477 году, какъ это говорятъ его біографы XVII вѣка и какъ это онъ самъ говоритъ въ одномъ изъ писемъ къ Филиппу II Испанскому. Однако, согласно Вазари, знавшему Тиціана лично, онъ родился въ 1480 году. Сообразно съ этими показаніями, одни историки искусства относятъ первыя произведенія Тиціана къ 1503, другіе — къ 1508 году. За принятіе болѣе ранняго года казалось бы, говоритъ то, что на картинѣ «Якопо Барбаро передъ св. Петромъ» (музей въ Антверпенѣ) изображенъ папа Александръ VI, котораго будто бы послѣ смерти его (въ 1503 г.) уже никто не рѣшился бы изобразить. Однако забываютъ при этомъ, что заказчикъ имѣлъ основаніе питать личныя чувства признательности къ Александру VI и что вообще этотъ ужасъ передъ папой-Борджіа не могъ быть особенно сильнымъ въ венеціан

[66] Съ 1525 г. отецъ Тиціана Грегоріо Вечелліо состоялъ завѣдывающимъ [illegible] въ Кадоре.

[67] Изъ письма Бенедетто Аньелло къ [illegible] Мантуанскаго замка 6 августа 1530 г. мы узнаемъ только, что «нашъ мастеръ Тиціанъ [illegible] безутѣшенъ [illegible] смерти своей жены, которую похоронили вчера». Тяжелое меланхолическое настроеніе [illegible] мѣсяца, но уже [illegible] того же Аньелло сообщаетъ о возвращеніи къ Тиціану [illegible], а затѣмъ и о возобновленіи его творческой дѣятельности. Легенда о романѣ между Тиціаномъ и [illegible] Пальмы Веккіо [illegible] не [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]. Изъ письма Аретино [illegible] мы узнаемъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] онъ увлекается за ними, онъ старается ихъ поцѣловать, онъ ихъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible], изд. 1609, т. VI.

[68] Надо при этомъ замѣтить, что Аретинъ былъ [illegible] [illegible] [illegible] въ немъ несомнѣнно чуткимъ къ красотѣ. Ему [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] венеціанской жизни (письмо къ Тиціану въ маѣ 1544 г.), и намъ особенно цѣннымъ представляется то мѣсто [illegible] [illegible] [illegible] глазами его пейзажъ и о краскахъ вечерняго неба. Мѣсто это скорѣе напоминаетъ тѣ изысканныя [illegible] [illegible] XVI вѣка [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

цахъ, научившихся, напротивъ того, ненавидѣть преемника Александра, своего политическаго противника — Юлія II[69].

Какъ бы то ни было, но свѣдѣнія о Тиціанѣ выходятъ изъ области [illegible] съ момента, когда онъ появляется въ качествѣ сотрудника [illegible] Фондако деи Тедески (1508 г.). Вазари [illegible] Тиціана [illegible] Цамбертино именно [illegible] творчества Джорджоне [illegible] съ картинами [illegible] Фон[illegible] Тиціана побудило [illegible] свѣдѣнія и о [illegible] когда успѣхъ превзошелъ ожиданія. Приходилось, что не[illegible] работѣ Тиціана, что привело даже къ разладу между художниками[70].

[illegible] произведеніями Тиціана являются фрески въ двухъ [illegible] учрежденіяхъ или Скуолахъ. [illegible] мастеръ [illegible] со многими другими венеціанцами отъ чумы погибшаго между прочимъ и Джорджоне. Фрески эти писаны имъ въ сотрудничествѣ съ Доменико Кампаньолой въ 1511 году[71]. Среди фресокъ въ Scuola del Santo Тиціану принадлежитъ Встрѣча Іоакима и Анны. Здѣсь въ Падуѣ въ нѣсколькихъ шагахъ отъ церкви, расписанной Джотто (Madonna dell'Arena), особенно поучительно отмѣтить на сюжетѣ, мастерски трактованномъ великимъ тосканскимъ тречентистомъ, какъ далеко ушла живопись за двѣсти лѣтъ, во что она теперь превратилась. У Джотто все сосредоточено на мистическомъ значеніи этой встрѣчи, вслѣдъ за которой Анна сдѣлалась матерью Богородицы. Вниманіе [illegible] щено строгими фигурами и ихъ взаимоотношеніемъ. Фонъ, изображающій городскую стѣну Іерусалима, не способенъ развлекать, а служитъ единственно для опредѣленія мѣста дѣйствія. У венеціанца XVI вѣка именно фонъ «декорація» (а также еще одежды дѣйствующихъ лицъ) заинтересовываютъ всего больше, тогда какъ обнимающіяся спереди фигуры слишкомъ обыденны

---

[69] Возможно, что антверпенская картина написана около 1509 года. Въ ней Тиціанъ уже вполнѣ зрѣлый и самостоятельный художникъ, хотя и придерживающійся еще нѣкоторыхъ пріемовъ Джорджоне. Замѣтимъ, что и на картинѣ Тиціана «Мадонна семьи Пезаро» въ венеціанской церкви «Фрари» св. Георгій изображенъ со знаменемъ, на которомъ крестъ и гербъ Борджіа. [illegible] Эта картина окончена въ 1526 году.

[illegible] XVII в. [illegible] старается связать съ [illegible] въ какой-то зависти [illegible] что Джорджоне [illegible]

[illegible] Джорджоне [illegible] его характера не могъ [illegible] Напоминаемъ еще разъ утвержденіе Хольмса, что Тиціанъ поступилъ въ мастерскую [illegible]

[70] [illegible] фрески [illegible] 2 декабря 1511 [illegible] Доменико Кампаньола [illegible] Тиціана [illegible] 24 января 1511 г. [illegible]

и случайны, что въ насъ остается убѣжденіе въ ихъ [illegible] ченіи. [illegible] значителенъ этотъ фонъ и особенно [illegible] уходитъ вдаль. Какъ онъ сложенъ. Мастеръ [illegible] чтобы подчеркнуть свое отличіе отъ «наивныхъ» и «простыхъ» [illegible] здѣсь вьется и кружится хитрое расположеніе свѣтлыхъ и темныхъ [illegible] тектурныхъ «кулисъ» и особенно извивающаяся песчаная дорога [illegible] нинѣ уводитъ глазъ къ цѣпямъ холмовъ, рисующихся на [illegible] томъ небѣ. Изъ «кулисы» выходитъ группа роскошно одѣтыхъ [illegible] щенныхъ сюда только для того, чтобы еще больше выразить удаленіе.

Фрески въ падуанской Scuola del Santo, сохранившіяся въ несравненно лучшемъ видѣ, рисуютъ намъ Тиціана въ полномъ расцвѣтѣ. Здѣсь нѣтъ ни щегольства перспективой, ни той непріятной расчлененности композиціи, которыми страдаетъ «Встрѣча Іоакима и Анны». Напротивъ, [illegible] все сплочено и сжато въ одно цѣлое. Изъ соображеній цѣльности [illegible] пейзажу не предоставлена та отвлекающая вниманіе роль, которая поражаетъ въ предыдущей менѣе зрѣлой работѣ. Но на самомъ дѣлѣ и эти картины не столько повѣствуютъ о чудесахъ любимаго ученика св. Франциска, сколько даютъ намъ красивыя и впечатляющія сцены жизни венеціанской аристократіи. И въ концѣ концовъ оказывается, что и въ нихъ пейзажъ, хотя и отодвинутый на задній планъ, составляетъ все же существенную ихъ прелесть: именно онъ и даетъ жизненность ту атмосферу, въ которой всѣ фигуры начинаютъ жить, дышать.

Особенно прекрасна и прямо геніальна «инсценировка» эпизода «Чуда съ младенцемъ». Экономія формъ здѣсь доведена до крайнихъ предѣловъ. Лѣвая сторона картины занята стѣной сѣро-зеленоватаго тона съ нишей, въ которой стоитъ мраморная статуя римскаго императора; правая сторона (позади св. Антонія и группы съ обвиняемой въ серединѣ) передаетъ безъ прикрасъ этюдъ деревьевъ, вырисовывающихся на вечернемъ небѣ. Фигуры, одѣтыя въ богатые наряды[73], толпясь у стѣны, прижаты къ самой авансценѣ и выстроились барельефомъ. Нѣтъ ни малѣйшаго намека на перспективныя ухищренія. И все же какъ поражаетъ эта декорація своей правдивостью, какъ чувствуется во всемъ тонкій расчетъ, сопровождаемый геніальной удачей. Не робкая «школьность» примитива лежитъ въ основаніи этого произведенія, а полное знаніе зрѣлаго художника, который творитъ, черпая изъ массы глубоко впитанныхъ впечатлѣній. Отнимите здѣсь «декорацію» и картина «потухнетъ», «увянетъ», а между тѣмъ, глядя на эту фреску, не скажешь, чтобы «фонъ» игралъ въ ней столь важную роль[74].

[73] Краски фресокъ очень пострадали, [illegible] [illegible] платье матери младенца, голубыя краски на ея [illegible]

[74] [illegible]



*Тиціанъ. Чудо святого Антонія съ младенцемъ. Фреска въ Scuola del Santo въ Падуѣ.*

По возвращеніи Тиціана въ Венецію ему пришлось окончить одну изъ картинъ, начатыхъ Джорджоне — «Спящая Венера». Характерно [illegible]

[illegible] матерію является третьей и потому [illegible] изъ этихъ работъ. Не забудемъ [illegible] что вся работа исполнена Тиціаномъ [illegible]

[illegible] Марк Антоніо Мишіэля, видѣвшаго картину въ 1525 г. въ собственности Іеронимо Марчелло въ Падуѣ: «La venere nuda, che dorme in uno paese cum Cupidine, [illegible]

[illegible] исполнить эту задачу Тиціанъ [illegible] возрожденіи [illegible] спустя [illegible]

для мастера при этомъ что онъ умѣло [illegible] обманывать [illegible] товарищу [illegible] не [illegible] ставить [illegible] сопр[illegible] слѣдуетъ [illegible] Джорджоне [illegible] написать въ фонѣ [illegible] взятый съ натуры [illegible] которымъ онъ около того же времени воспользовался и для [illegible] «Явленіе Христа Магдалинѣ» (Лондонъ) [illegible] этотъ мотивъ прибавивъ нѣсколькихъ деревенскихъ [illegible] мыхъ построекъ и хижины [illegible] въ Ра[illegible] небо въ обоихъ случаяхъ. На «Венерѣ» мы видимъ [illegible] съ залегшей свѣтло-сѣрой тучей изъ за которой [illegible] щенныхъ вечернимъ солнцемъ облаковъ. Въ [illegible] изображенъ тусклый закатъ съ разбросанными по [illegible] лыми облаками и съ пространствомъ чистаго темно-синяго неба [illegible] ревней, означающей въ данномъ случаѣ предмѣстье Іерусалима.

Можно на этомъ мѣстѣ сравнить Тиціана съ Дюреромъ, гравюры котораго ему были хорошо извѣстны и съ которымъ онъ могъ и лично [illegible] случаи встрѣчаться въ бытность великаго нѣмца въ Венеціи[8]. [illegible] деревушки на «Венерѣ» и на «Воскресеніи» очень родственны мотивамъ на дюреровскихъ гравюрахъ и акварельныхъ этюдахъ. И все же творчество [illegible] ихъ художниковъ подчинено различнымъ міросозерцаніямъ. Дюреръ при всемъ своемъ знаніи природы какъ то «остерегается» ея: онъ ее [illegible] робко тщательно вырисовывая все, что видитъ, онъ непрестанно учится у нея. У Тиціана поражаетъ свобода, ширина и развязность пріемовъ въ передачѣ видимости и не остывающая пылкость вдохновенія. Дюреръ [illegible] и главное, «готикъ», онъ заканчиваетъ періодъ искусства усерднаго, нѣжнаго, трогательнаго, но ребяческаго и какого то ремесленно-рабскаго ([illegible] mit ein Schmarotzer» вырвалось у него однажды въ видѣ характеристики положенія художника въ Германіи). Въ сравненіи же съ Тиціаномъ даже «аристократъ» Беллини, представлявшійся Дюреру такимъ «вельможей», можетъ показаться «робкимъ» и «ремесленнымъ», до такой степени весь подходъ къ творчеству у Тиціана иной: смѣлый, простой и главное свободный. На его картинахъ вѣетъ горнымъ орлинымъ привольемъ, гордымъ сознаніемъ своей царственности.

Эта «простая свобода» Тиціана есть его главный отличительный признакъ, подобно тому какъ ритмъ и мѣра являются самой природой Рафаэля. Свобода сказывается во всемъ у Тиціана и часто даже затемняетъ смыслъ

---

[7] [illegible] «обманчивость» его подражаній [illegible] Вазари. [illegible] такихъ [illegible] въ «Мадоннѣ [illegible] Францискомъ и [illegible] Христофоромъ» въ [illegible] «Св. Петрѣ» [illegible] въ Венеціи и въ [illegible] картинахъ Тиціана.

[7] То, что Тиціанъ для [illegible] совершенно [illegible] мотивомъ пейзажа [illegible] каждый разъ [illegible]

[illegible] придалъ особую значительность [illegible] его [illegible] чества. «Грязныя деревни» — въ сущности, мало [illegible] «Венеры» [illegible] Св. [illegible]

[8] Въ картинѣ Дюрера [illegible] Дюреромъ въ Венеціи [illegible]

его картинъ. Свободно рисуетъ онъ одинъ и тотъ же пейзажъ позади фигуръ Венеры и Христа, и свободно обращается онъ вообще со всѣми темами [illegible]. Отсюда загадочность многихъ его главнѣйшихъ произведеній, загадочность однако отнюдь не вредящая ихъ прелести, а скорѣе увеличивающая ее, расширяющая ее далеко за предѣлы «иллюстраціи данныхъ сюжетовъ». Эта же свобода и находящееся въ связи съ ней пренебреженіе къ сюжету позволяютъ [illegible] Тиціанѣ [illegible] Джорджоне [illegible] видѣть одного изъ первыхъ [illegible] произведенія обоихъ [illegible] интересъ при всей своей «костюмности» [illegible] стоятъ скорѣе внѣ своего [illegible] красота ихъ картинъ абсолютна и именно чисто-живописнаго порядка: образная, красочная вовсе не сюжетная.

[illegible], чтобы понять настоящее значеніе картины Тиціана, [illegible] подъ названіемъ «Любовь небесная и любовь земная» (галлерея Боргезе въ Римѣ). Нынѣ какъ будто благодаря изысканіямъ Викгофа, эта тема разгадана.[2] Нагая женщина — Венера, одѣтая — Медея, которую богиня уговариваетъ отдаться любви Язона. Однако, все же передъ нами не иллюстрація къ античной сказкѣ. Тиціанъ воспользовался сюжетомъ какъ предлогомъ и создалъ нѣчто совершенно самостоятельное и даже отдаленно не напоминающее темы. Если уже говорить о любви передъ этой картиной, то только о любви земной, о любви ко всей природѣ, ко всей жизни въ цѣломъ, въ которой и эти двѣ прекрасныя женщины имѣютъ смыслъ частей цѣлаго, а не «героинь». Сколько было высказано похвалъ пейзажу, составляющему фонъ картины, какъ будто вся она въ цѣломъ не «пейзажъ», не наша прекрасная земля, на которой такъ прекрасна жизнь, на которой столько наслажденія даютъ и дѣвственная природа, и произведенія людей, и прекрасное нагое тѣло, и роскошные наряды, и пастбища, озера, рощи, и деревни, города и замки!

Изображенную мѣстность закутываютъ сумерки сладострастной ночи, лишь высоко на башнѣ замка да въ облакахъ догораетъ блѣдный отблескъ зари. Таинственный моментъ затишья, передышки. Отходитъ къ покою людская суета, спѣшатъ путники восвояси, и наступаетъ часъ Венеры, держащей въ рукѣ лампаду, чтобы свѣтить во мракѣ, часъ Эроса, баламутящаго

---

[1] Это, разумѣется, не надо понимать въ томъ смыслѣ, что оба мастера были [illegible] пустыми лишь загадками [illegible] живописи. [illegible] того же [illegible] у Мемлинга, Антонелло и у Басаити вообще [illegible] съ другими вѣками искусство того [illegible] было поразительно свободнымъ.

[2] См. [illegible] XXI стр. 41. [illegible] XXXV [illegible]

любовались водою и прозрачною [illegible] Прислонившись к [illegible] прислушиваясь [illegible] плеску воды, въ шелесту сгустившейся въ мерцающемъ свѣтѣ [illegible], къ далекимъ возгласамъ и пѣніямъ, и кажется ей, что ее зоветъ куда-то, мерещатся ей боги любовныхъ утѣхъ, [illegible] объятій и зачатій.

«Любовь земная и любовь небесная» есть картина типичная не только [illegible] но и для Венеціи*). И Тиціанъ и Джорджоне писали картины болѣе точныя, еще болѣе прекрасныя по краскамъ, болѣе свободныя [illegible]. Но нигдѣ все же столько различныхъ элементовъ, въ [illegible] мы можемъ видѣть проявленіе вкусовъ Тиціана [illegible] не соединены въ одно цѣлое, какъ именно въ этой картинѣ. И особенно [illegible] есть въ ней характеръ какой-то массивности и плотности. Тяжелое тѣло Медеи должно сдерживать ея порывы, тѣснить ея движенія медленныя[illegible]. Нагое тѣло Венеры также не говоритъ о быстротѣ, о страстности, но отражаетъ натуру спокойную, чуждую мятежности. Въ самой композиціи, въ этомъ перевѣсѣ одной (лѣвой) части картины надъ другой, сказывается та же склонность къ тяжести, къ какой-то «матеріальности», которая уже проглядывала въ позднихъ картинахъ Джамбеллино и которая, какъ мы видѣли, превратилась въ апатичную скуку у Пальмы. Ни слѣда не осталось здѣсь отъ падуанскаго аскетизма, отъ чисто духовныхъ устремленій, которыя еще такъ ясно выразились въ искусствѣ послѣдняго Виварини.

Въ мраморномъ городѣ лагунъ, жители котораго взирали на материкъ какъ на обѣтованную землю, мечтали о просторѣ полей, о пьянящихъ арома-

---

*) Писана эта картина, вѣроятно, въ 1512—13 г. [illegible] Николо Аврелія, великаго канцлера Венеціанскаго, и [illegible] гербъ котораго украшаетъ [illegible] серединную композиціи. [illegible] картина пострадала отъ времени и, быть может, благодаря этому [illegible] той живости, которая [illegible] [illegible] мастера.

[illegible] Медеи [illegible] Что это — не [illegible] Предположеніе о [illegible] [illegible] должно было быть до[illegible] Венеціи — въ то время одного [illegible] гуманизма. Можно еще [illegible] что Тиціанъ относился нѣсколько [illegible] Не [illegible] [illegible] ни [illegible]

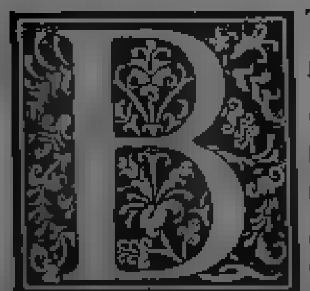
[illegible] Въ время своего пребыванія въ Римѣ въ 1545 г. онъ [illegible] въ восторгъ отъ тѣхъ со[illegible] которыя [illegible] объ этомъ Тиціанъ сообщаетъ Аретино въ своихъ письмахъ и даже [illegible] Карлу V, что [illegible] императора на Востокѣ. Однако, и въ [illegible] подъ видомъ «Венеры» Эрмитажъ, представить типъ венеціанской куртизанки, дать готическій щитъ съ гербомъ «Священной Имперіи» въ руки солдату у Гроба Господня [illegible] Паллавичино, жителей Іерусалима — въ видѣ [illegible] характерныхъ фигуръ, которыхъ можно было [illegible] учениковъ въ Эммаусѣ — въ самыхъ обыкновенныхъ костюмахъ, и т. д., и т. д. Впечатлѣнія окру[illegible]

лахъ цвѣтовъ, о плодовыхъ деревьяхъ, о стадахъ животныхъ, какъ о самомъ соблазнительномъ на свѣтѣ, должно было расцвѣсть то искусство, въ которомъ [illegible] ностальгія по землѣ получила выраженіе полнозвучной, грандіозной поэмы. Мечтой всякаго венеціанца было скопить достаточно денегъ, чтобы [illegible] Бассано.



*Тиціанъ. Вакханалія. Мадридъ. Прадо.*

## VI.



Въ картинахъ Тиціана, писанныхъ на протяженіи дальнѣйшихъ тридцати лѣтъ (1515—1545), юношеская свѣжесть постепенно исчезаетъ, онѣ становятся менѣе непосредственными, менѣе горячими; въ нихъ появляется больше расчета, или же наоборотъ, онѣ становятся менѣе отдѣланными, менѣе законченными. Но сущность [illegible] Тиціана остается прежняя. Ближе всѣхъ къ [illegible] и любви небесной» стоитъ серія картинъ, написанная около 1520 [illegible] Альфонса I Феррарскаго по его заказу и согласно сочиненнымъ [illegible] дворѣ сюжетамъ. Альфонсъ, человѣкъ необузданный [illegible] чивый, неотступно требовалъ отъ Тиціана исполненія [illegible]



Темы «вакханалій» Тиціана отвѣчали гуманистическимъ увлеченіямъ времени. «Праздникъ Венеры» [illegible] описан[illegible] въ «образахъ» художества древнимъ софистомъ Филостратомъ [illegible] долженъ быть изображать «Вакханалію» и «Встрѣчу Вакха съ Аріадной».* Когда мы вспомнимъ, что эти картины были созданы [illegible] съ фресками Джуліо Романо въ Мантуѣ, что въ это время въ Римѣ [illegible] академизированная школа Рафаэля, что старѣющій Дюреръ творилъ въ Нюренбергѣ своихъ «Апостоловъ», а во Франціи работали [illegible] Бурдишонъ и Перреаль, то нашему изумленію не будетъ предѣла. Откуда явился этотъ sans-gêne, эта «почти безстыдная» въ своей [illegible] свобода, эта «рубенсовщина», этотъ «[illegible]»? Въ «Любви земной и любви небесной» свобода Тиціана лишь какъ бы готовилась и наполовину таилась, въ «феррарской» же серіи насъ поражаетъ что-то дерзкое, бурное, что-то почти грубое въ своей откровенной радости. Античное язычество оживаетъ здѣсь не въ видѣ «пристойныхъ» гуманистскихъ упражненій, а въ видѣ подлиннаго вдохновеннаго культа, посвященнаго Афродитѣ [illegible], Діонису Пьянящему и Всепокоряющему Эроту.

Не статуи древнихъ ожили, ожили и не ихъ отвлеченныя мысли, а воскресла какъ бы самая кровь древности, «святое вино», устремляющее людей къ священнымъ пляскамъ и объятьямъ, вводящее человѣка въ міръ полнаго земного счастья. Всего двадцать лѣтъ до того Савонарола громилъ своихъ современниковъ за распутный образъ жизни, а художниковъ за пособничество этому распутству. Что бы сказалъ онъ передъ этими картинами, въ которыхъ исчезъ стыдъ такъ же просто и естественно, какъ если бы никогда не было христіанства и его идеаловъ цѣломудрія,** въ которыхъ боги древнихъ снова вдругъ снизошли на землю и уже не въ видѣ какихъ-то блѣдныхъ отъ пребыванія въ подземномъ царствѣ тѣней, а въ видѣ веселыхъ, увѣренныхъ въ своей правотѣ, въ своей жизненности существъ.

Самая удивительная изъ этихъ картинъ — «Праздникъ Венеры», восхитительный пейзажъ, въ которомъ роль цвѣтовъ, усѣявшихъ поляну, играютъ розовато-бѣлыя тѣльца амурчиковъ, а роль порхающихъ мотыльковъ — ихъ ярко-синія крылышки. Это должно служить иллюстраціей къ Филострату. Но могъ ли думать остроумный риторъ и изысканный [illegible]-эстетъ, что когда-либо на основаніи его словъ будетъ представленъ этотъ изумительный «праздникъ плодовъ любви», что его аллегорическія [illegible] претворятся въ этихъ полнокровныхъ, сытыхъ, веселыхъ ребятишекъ бо-

[illegible] феррарскій художникъ [illegible] жизнью [illegible] красотой [illegible] въ сравненіи съ которыми самая [illegible] мертвенной.

[illegible]

въ Дрезденѣ. Можно себѣ представить, какой [illegible] холодной картиной.

** Эротическія сцены Джуліо Романо, иллюстрирующія сочиненія Аретина, по существу не [illegible] эти картины Тиціана.



[illegible] самый моментъ, когда Римъ вырабатывалъ свои незыблемые законы, [illegible] въ основание всѣхъ академий міра, Тиціанъ, точно шаля, опрокидывает [illegible] безпорядочнѣе [illegible] [illegible] другихъ авторитетовъ, кромѣ вдохновенія получаемаго отъ обожаемой матери природы [87].

Въ «Вакханаліи» Тиціану менѣе удалось это общее оживленіе. Спокойны [illegible] недостаточно порывисты. Но что за красота и здѣсь пейзажъ, какая прохлада чувствуется въ тѣни деревьевъ, какъ выражена въ формахъ и красках жизнь растеній, ихъ сочное произрастаніе изъ земли, ихъ трепетное стояніе въ [illegible] воздухѣ! Посмотрѣлъ бы на это [illegible] [illegible] «Вакханаліи» [illegible] [illegible] Флоренціи [illegible] школѣ, сколько въ Венеціи, которую онъ лишь посѣтилъ мимоходомъ, но гдѣ онъ заронилъ на воспріимчивой почвѣ нетлѣнныя сѣмена, взошедшія затѣмъ дивнымъ урожаемъ въ творчествѣ Тиціана.

[illegible] литературнымъ оборотомъ, особенно любимымъ Аретиномъ и [illegible] того времени, мы можемъ сказать, что рядомъ съ этимъ пейзажемъ и настоящая природа покажется ненастоящей — до такой степени правдиво здѣсь передана самая [illegible] боярышникъ [illegible] ароматъ [88]. И [illegible] (совершенно въ духѣ XIX вѣка) [illegible] на пригоркѣ среди [illegible]

[illegible]



Тиціанъ. Мадонна семьи Пезаро. Церковь „Фрари“ въ Венеціи.

[illegible] которое владѣетъ всѣми, на кого снизошелъ Вакхъ.

Наименѣе удачной изъ трехъ картинъ является «Вакхъ и Аріадна» (въ Лондонѣ). Надъ ней особенно долго работалъ Тиціанъ, вѣроятно потому, что здѣсь онъ былъ болѣе связанъ наставленіями герцога, приславшаго ему даже для руководства какой-то собственноручный [illegible]. Какъ бы то ни было, но этотъ Вакхъ, застывшій въ своемъ [illegible], эта слишкомъ тривіальная, медленно убѣгающая Аріадна, [illegible] на первомъ планѣ безучастный фавненокъ и прочія фигуры [illegible] даютъ всѣ вмѣстѣ взятыя нѣсколько мучительное впечатлѣніе. Но [illegible] здѣсь такой же мощный и прекрасный, какъ и въ двухъ другихъ картинахъ серіи, а нѣкоторая его условность сообщаетъ ему восхитительно сказочный характеръ. Особенной прелестью отличается даль, подернутая подъ вечернимъ небомъ, на которомъ въ зенитѣ уже выступило созвѣздіе «Короны». Безподобно написаны и леопарды, тащущіе колесницу пьянаго бога, [illegible]ющая собака [illegible], на первомъ планѣ отрубленная голова тельца и разныя детали [illegible] натуры — все образцы, на которыхъ должны были впослѣдствіи учиться и Рубенсъ и Снейдерсъ [91].

Мнѣнія историковъ расходятся относительно датированія знаменитѣйшей картины Тиціана «Взятіе на небо Богородицы» («Assunta», Венеціанская Академія). Лодовико Дольче, знавшій Тиціана лично, ставитъ время ея написанія тотчасъ же послѣ росписи Фондако деи Тедески, слѣдовательно приблизительно около 1510 года; съ другой стороны, на роскошной рамѣ, въ которую раньше была вставлена картина (когда она еще украшала францисканскую церковь Фрари), значился годъ 1516. И самая картина скорѣе говоритъ за то, что передъ нами позднѣйшее произведеніе, написанное мастеромъ послѣ пребыванія въ Падуѣ и незадолго до картинъ для Феррары. Какихъ-либо черточекъ робости здѣсь, во всякомъ случаѣ, не найти. Все исполнено предѣльной мощи и смѣлости. Если на вкусъ современнаго зрителя картина эта дѣйствуетъ менѣе привлекательно, нежели другія произведенія мастера, то это въ значительной степени именно благодаря своему полному совершенству, благодаря тому же, почему ни одинъ изъ характерныхъ художниковъ «золотого вѣка» [illegible] сейчасъ не въ модѣ — ни Рафаэль, ни Корреджо, ни Андреа дель Сарто [illegible].

---

[91] О томъ, что [illegible] передъ [illegible] свидѣтельствуетъ [illegible] 22 [illegible]

[illegible] На [illegible] также [illegible] [illegible] нарисованныя [illegible] «Праздникѣ боговъ» поразительно переданы [illegible]

[illegible] [illegible] качествѣ [illegible] [illegible] современныхъ [illegible] Тиціана [illegible] художественныхъ [illegible] въ Россіи [illegible] [illegible] «Чудо св. Марка». Можно утверждать, что этимъ критика возмущали какъ разъ достоинства «Ассунты» и радовали «недостатки» Тинторетто: [illegible] [illegible]



Будь наша исторія пейзажа [illegible] чисто-[illegible], не имѣла бы сейчасъ смысла разбирать это монументальнѣйшее изъ произведеній Тиціана. За исключеніемъ груды изумительно написанныхъ облаковъ, на которыхъ возносится Богоматерь, и узкой полосы неба подъ ними, чисто-пейзажныхъ элементовъ въ ней не содержится. Но разбирая вообще «постановочную» часть живописи вообще, нельзя обойти эту картину, и. она означаетъ въ біографіи Тиціана моментъ первѣйшей важности; она является важнымъ этапомъ для всего его времени. Именно это отсутствіе пейзажа придаетъ картинѣ чрезвычайную цѣльную сосредоточенность; благодаря этому отсутствію картина стала «иконой», лишенной всякой суетности. Но въ то же время «Assunta» ничего не имѣетъ общаго съ иконами Византіи. Земли природы мы какъ бы не видимъ, но эта Мадонна есть не что иное, какъ сама просвѣтленная земля, какъ освященная плоть, которая вдругъ, несмотря на всю свою полную жизненныхъ силъ тѣлесность, возносится теперь, какъ Афродита среди эротовъ, въ сопровожденіи сотенъ такихъ же «плотныхъ» и здоровыхъ ребятишекъ къ Общему Отцу, къ премудрому и благодатному Создателю. Идея этой картины, разумѣется, не мистическая абстракція, однако изображено здѣсь воистину «невозможное» и тѣмъ не менѣе у б ѣ ж д а ю щ е е ч у д о. Тяжеловѣсные, одѣтые въ яркія одежды апостолы усиливаютъ впечатлѣніе этой «тяжелой плотности», этой неразрывной «связи съ планетой», которая только что милостью Божьей разорвалась для вознесенія въ горнія сферы лучшей изъ смертныхъ — Пречистой Дѣвы Матери.

Наше время ничего не хочетъ знать о такихъ чудесахъ. Мы вѣримъ въ аэропланы, но не вѣримъ въ возможность «взятія на небо»; мы не вѣримъ вообще въ небесность, въ святость плоти. Вотъ почему у большинства изъ насъ возникаетъ недоумѣніе передъ «мускулами» «Страшнаго суда» Микель Анджело, вотъ почему и «Ассунта» дѣйствуетъ скорѣе непріятно. Но страшно критиковать Тиціана или Микель Анджело — нужно черпать изъ ихъ созданій великіе для насъ уроки. Сейчасъ можетъ казаться даже, что все здѣсь — «академія». Самая конструкція этого образа была въ послѣдующія времена банализована подражаніями, возведена въ какой-то мертвенный шаблонъ. И подборъ полнозвучныхъ фанфарныхъ красокъ пригодился для академической схоластики, использовавшей его на всѣ лады. Но представимъ себѣ, что за впечатлѣніе должна была произвести картина въ моментъ своего появленія, возникнувъ безъ связи съ предшествующимъ ей искусствомъ. Именно то, что все въ ней такъ цѣльно, такъ построено, такъ связано, и дѣлаетъ ее для насъ «академичной», эти же черты должны были производить впечатлѣніе неоспоримой убѣдительности, правды. Такой картинный оргіазмъ живой и самодовлѣющій — это настоящій плодъ «золотого вѣка», вкусъ къ которому у насъ, ищущихъ новыхъ путей и неиспытанныхъ ве

[illegible] еще тѣмъ, что въ немъ мы чуемъ слишкомъ много здоровья [?].

Въ другой [illegible] церкви Фрари [illegible] Мадонна семьи Пезаро [illegible] архитектурно-декоративныхъ [illegible] свободную композицію [illegible] (1515 г.) той же церкви Тиціанъ [illegible] сдвигаетъ декорацію на сторону, сажаетъ Богоматерь на [illegible] не выясненнаго архитектурнаго смысла, ставитъ какія-то колонны, которыя неизвѣстно что держатъ (но которыя благодаря [illegible] не позволяютъ возникнуть ни малѣйшему сомнѣнію въ своей нужности), позади нихъ помѣщаетъ [illegible] и наконецъ въ фонѣ изображаетъ прямо съ фокусническимъ мастерствомъ синее небо съ облаками, которое даже теперь, при плохомъ состояніи картины, даетъ полное впечатлѣніе настоящаго воздуха и пространства.

Найдена формула барочнаго образа, въ одно и тоже время и интимнаго и пышнаго, и близкаго молящимся и царственно-величественнаго. Найдена эта формула за нѣсколько лѣтъ до основанія (1534 г.) ордена іезуитовъ — въ городѣ, въ которомъ іезуиты не пріобрѣли большого вліянія, найденъ тотъ «церковно-театральный» стиль, который считается изобрѣтеніемъ міссіонеровъ контръ-реформаціи, поставившихъ своей задачей прельщать и возвращать души отпадающихъ всѣми возможными средствами. Мадонну Пезаро» можно бы назвать «церковной диорамой», живописнымъ «церковнымъ паноптикумомъ», но благородство вкуса, присущее еще раннему XVI вѣку

[illegible]

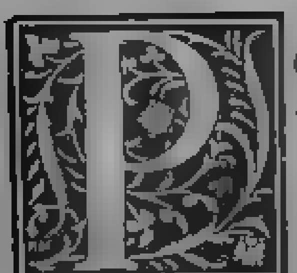
[illegible]

не позволило въ этой поэзіи проникнуться чему либо недостойному, поэтому Большие любители жизни, венеціанцы, въ сущности [illegible] бродили вокругъ него [illegible] германскихъ и сурово [illegible] [illegible] Тиціанъ свободный [illegible] Тиціанъ наконецъ удовлетворилъ ихъ вполнѣ [illegible] что въ Венеціи [illegible] театрально-церковное [illegible] отличное [illegible] отъ прежней суровости падуанцевъ и отъ [illegible] флорентинскихъ [illegible], которые также [illegible] выразители ихъ [illegible] на путяхъ [illegible] и вдохновенія [illegible] на путяхъ [illegible] разсудочности и бездушной формалистики.



*Тиціанъ. Діана и Актеонъ. Мадридъ, Прадо.*

## VII



РАЗЪ ставъ на этотъ путь, Тиціанъ уже не возвращался больше къ прежней интимности; въ его искусство проникаетъ пафосъ. Въ концѣ 1520-хъ годовъ онъ снова сближается съ бывшимъ въ Венеціи римляниномъ Себастьяно и съ самимъ великимъ „трагикомъ" Буонарроти, нѣсколько мѣсяцевъ гостившимъ въ Венеціи[90]. Въ 1532 году онъ пишетъ въ Болоньѣ кесаря Карла V и съ этого момента становится „Апеллесомъ новаго Александра"[91], пріобрѣтаетъ значеніе „міроваго художника". Въ 1530 году умираетъ его жена, и потеря эта лишаетъ

[illegible] Тиціанъ [illegible] заботиться объ ихъ благополучіи, объ ихъ карьерѣ [illegible] Въ [illegible] эти обстоятель[illegible] [illegible] Тиціана все болѣе и болѣе отъ [illegible] [illegible] въ немъ [illegible] отъ природы [illegible] номъ въ жизни и упорно сосредоточенномъ, необычайную глубину познанія [illegible] Тиціанъ [illegible] сится, подобно Микель Анджело, въ сферы мистики, не углубляется въ вопросы смерти и воскресенія, конца и начала, возмездія и грѣховности, [illegible] страстей и красотой всевозможныхъ коллизій.

Параллельно съ этимъ въ немъ [illegible] и новое отношеніе къ природѣ. На смѣну прежнимъ «аркадіискимъ нотамъ»[99] появляются въ его живописи [illegible] грандіозныхъ ангельскихъ хоровъ, наконецъ — и это главная сила Тиціана — гимны торжествующей любви, вѣрнѣе, торжествующей страсти, прямо непостижимые [illegible] Есть что-то общее между Тиціаномъ и

[illegible] въ Венеціи не учатся сперва рисовать и что у живописцевъ отсутствуетъ болѣе правильная система художественнаго образованія. Ибо, — прибавилъ онъ, — если бы этотъ человѣкъ былъ бы [illegible] антиками и рисункомъ, при его природѣ [illegible] — особенно что касается подражанія [illegible] — онъ не имѣлъ бы себѣ равныхъ; это прекрасный умъ, и его пріемы полны прелести и жизни». Другой разъ (со словъ Аретина), Микель Анджело, по поводу портрета Аль[illegible] [illegible] никогда не предполагалъ возможности достичь подобнаго въ искусствѣ, и что Тиціанъ единственный [illegible]

[98] Въ текстѣ диплома на титулъ палатинскаго графа, который былъ данъ Карломъ V Тиціану въ 1533 году, художникъ сравнивается именно съ [illegible]: «Извѣстное намъ искусство твое заслуживаетъ, чтобы ты именовался Апеллесомъ [illegible] Тиціано [illegible] Апеллесомъ и Лодовико Дольче (Idea del tempio della pittura): «Не только между итальянцами, но между всѣми [illegible] — какъ въ пейзажахъ, такъ и въ [illegible] можно сравнить съ Апеллесомъ, [illegible] первый изобрѣлъ (писать) грозу, дождь, [illegible] солнце, молнію и бурю. И особенно прекрасно [illegible] сіянія, свѣтъ, колебанія моря и рѣкъ, [illegible] ками, животными и все, что [illegible]

[illegible]

оплачивавшимся очень скромно. Въ качествѣ «государственнаго живописца» Тиціанъ написалъ затѣмъ рядъ портретовъ дожей и картину битвы при Кадоре, которую онъ задумалъ еще въ 1514 г., но исполнилъ двадцать три года спустя, послѣ безчисленнаго ряда напоминаній и даже угрозъ. — По поводу его штатной должности слѣдуетъ тутъ же указать вообще на практическій характеръ Тиціана. Всюду, гдѣ только можно было, онъ искалъ матеріальную выгоду, что отчасти и объясняетъ его дружбу съ «реалистомъ» Аретино [illegible] мѣчаніе 68). Отъ императора онъ [illegible] сіи, отсчитывавшіяся ему изъ казначейства въ Неаполѣ и въ Миланѣ. [illegible] благосостоянія, бдительное, доходящее до назойливости, попеченіе о своемъ имуществѣ Тиціана не должно казаться чѣмъ-то уродливымъ. Меценаты, даже коронованные, платили тогда неохотно, нежели въ наше время, и, однако, это не мѣшало имъ торопить и понукать художника. При этомъ было развито до высшихъ предѣловъ «художественное взяточничество» со стороны [illegible] перовъ. Какъ бы то ни было, но Тиціанъ умеръ [illegible] ритъ и Аретинъ въ письмѣ къ герцогу Козимо), и свою дочь Тиціанъ снабдилъ крупнымъ для того [illegible] его сынъ Помпонію былъ обезпеченъ доходнымъ [illegible] Фавро (близъ Местре). Къ концу жизни [illegible] Тиціанъ [illegible] въ скупости. Секретарь испанскаго посольства, Гарсія Гернандесъ, пишетъ въ 1561 г. королю Филиппу: «El pintor es muy viejo, y es tan ...», и то же онъ повторяетъ въ 1564 г.

[99] Быть можетъ, прежде всего эта [illegible]

[illegible]

[illegible] Но [illegible] [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
лищеніе, видѣть въ женской ласкѣ высшее счастье.

[illegible] выраженіе въ грандіозной картинѣ [illegible] для церкви Santi Giovanni e Paolo и изображающей «Убіеніе св. Петра Доминиканца». Самая картина погибла въ 1867 году въ пожарѣ [illegible] Капеллы Розарія, куда она была временно поставлена, но многочисленныя копіи и гравюры даютъ почти полное представленіе объ этомъ произведеніи, превозносимомъ Аретиномъ, какъ «прекраснѣйшая картина Италіи».[illegible]

Первое, что поражаетъ въ «Убіеніи св. Петра» — это [illegible] мятежнаго духа Микель Анжело. Все здѣсь въ порывѣ, въ борьбѣ, [illegible] наполняетъ вихрь. Здѣсь Тиціану удалось вполнѣ преодолѣть свою [illegible] спокойность и нѣкоторую медлительность.[1] И замѣчательно, что это ему удалось сдѣлать не только въ фигурахъ, но и во всемъ остальномъ, въ картинѣ въ цѣломъ. Вѣдь и эти мощныя деревья участвуютъ въ этой [illegible] сценѣ: они корчатся, трепещутъ, извиваются, точно [illegible], чтобы защитить несчастнаго миссіонера; они имѣютъ въ себѣ нѣчто родственное съ корчащимися, извивающимися гигантами плафона [illegible]. Вспомнимъ, какой тишиной дышитъ та же сцена въ передачѣ одного изъ учениковъ Беллини,[2] — и мы удивимся тѣмъ шагамъ, которые сдѣлала венеціанская живопись въ какіе нибудь двадцать лѣтъ. Она возмужала, [illegible] и обогатилась до неузнаваемости.

Даже въ сценахъ пасторальнаго характера Тиціанъ находитъ теперь новые, не лишенные пафоса аккорды. Уже въ раннихъ своихъ «Святыхъ Бесѣдахъ» онъ рѣшался нарушить принятую при подобныхъ изображеніяхъ симметрію, вводилъ изящныя подробности бытового характера, добиваясь во всемъ впечатлѣнія непосредственности. Но теперь, кромѣ этого, его занимаетъ чисто формальный вопросъ сдвига композиціи, сообщающаго его картинамъ характеръ какой-то напряженности. Въ самомъ колоритѣ появляются болѣе звучныя и глубокія ноты. Съ особой охотой изображаетъ Тиціанъ вечеръ, причемъ онъ любитъ придавать небу грозовой характеръ [illegible] рѣзкими контрастами массъ темной зелени и свѣтлыхъ фигуръ [illegible] тѣни на одной [illegible] другой. Шедевромъ въ этомъ родѣ [illegible]

---

[1] Картина [illegible] 27 апрѣля 1530 [illegible]

[2] [illegible]

[illegible] Въ нихъ было всегда что-то застывшее. Но [illegible] рѣшающемъ рисункѣ въ «Ассунтѣ» [illegible]



[illegible]

считать прекрасную позднюю картину Мадридскаго музея. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] отсутствиемъ равновѣсія, что и придаетъ [illegible] [illegible] [illegible] случайности[illegible].

[illegible]

Съ 1534 по 1538 годъ написана Тиціаномъ грандіозная картина, нынѣ водворенная на свое прежнее мѣсто — «Введеніе во храмъ Пресвятой Дѣвы», несомнѣнно самая внушительная изъ его «архитектурныхъ» композицій. Положимъ, онъ вернулся въ ней къ нѣсколько первобытной схемѣ Чимы, Карпаччо и Витторе Беллиниано, онъ не позволитъ себѣ тѣхъ вольностей, которыя проявились въ «Мадоннѣ Пезаро» и которыя съ особой яркостью сказались въ произведеніяхъ послѣдователей Тиціана — Тинторетто и Веронезе, — однако «архаизмъ» этотъ того же характера, какъ «архаизмъ» Рафаэля, прибѣгавшаго къ схемамъ древнихъ мозаикъ въ базиликѣ Santa Maria Maggiore. Такой пріемъ художниковъ зрѣлаго времени есть нѣчто [illegible] и не имѣющее ничего общаго съ примитивной безпомощностью или «отсталостью». Схема въ «Введеніи во храмъ» традиціонная, но Тиціанъ сумѣлъ ей дать новую жизнь и изумительное правдоподобіе. И «старомодное» введеніе живыхъ портретовъ въ историческую сцену не есть проявленіе слабости и недомыслія, а лишь пріемъ, сообщавшій въ свое время картинѣ особую силу убѣдительности, характеръ близости чудеснаго событія и религіознаго символа къ обыденной жизни.

Напоминаетъ еще эта картина съ ея сложной архитектурной декораціей фреску на тотъ же сюжетъ Бальдассаре Перуцци[105], схемы театральныхъ декорацій въ архитектурной книгѣ Серліо и отчасти еще декорацію «Пожара въ Борго» Рафаэля (напримѣръ, «циклопическая» архитектура лѣстницы). Весьма возможно, что мы здѣсь имѣемъ приблизительное воспроизведеніе театральныхъ постановокъ того времени. Но Тиціанъ все же создалъ нѣчто совершенно особое, чисто «личное» какъ въ размѣщеніи массъ свѣта и тѣней, придающемъ всему прямо стереоскопическую рельефность, такъ и въ свойственномъ ему сдвигѣ композиціи на сторону, сообщающемъ сценѣ характеръ непосредственности[106]. Болѣе торжественно, чѣмъ это сдѣлалъ Тиціанъ, можно, пожалуй, изобразить данное событіе, но болѣе убѣдительно и просто нельзя. И какое великолѣпіе самая живопись этой картины, легкая и въ то же время «крѣпкая», увѣренная. Съ совершенствомъ переданы рефлексы на тѣневыхъ частяхъ подъ колоннадой и прекрасно чередованіе желтоватыхъ, сѣрыхъ массъ мрамора съ красной узорчатой кирпичной кладкой. Монотонность линій перваго плана разбиваетъ шпицъ пирамиды слѣва, а фонъ съ возвышающимися на легкомъ зеленоватомъ небосклонѣ, тающимъ въ воздухѣ

---

104 Въ залѣ XX-омъ Венеціанской Академіи, зданіе которой служило нѣкогда помѣщеніемъ братства [illegible] della Carità.

105 См. стр. 298.

106 Нѣкоторыя темы были особенно благодарны для развитія живописи. Въ томъ, что касается «Введенія во храмъ», [illegible] Santa Croce [illegible] композицію на сторону, но болѣе изъ того соображенія, чтобы на узкомъ пространствѣ показать и лѣстницу и храмъ. Насколько это разрѣшеніе задачи показалось [illegible] «Мастеръ жизни Маріи» [illegible] Пинакотеки.

Monte Mottorolo — полонъ романтики. Тонкій расчетъ обнаружилъ мастеръ и въ выборѣ высоты горизонта: онъ какъ будто вспомнилъ декоративные завѣты Мантеньи, котораго могъ изучать въ Падуѣ и въ Мантуѣ, именно перспективное построеніе должно было доводить въ то время, когда краски были еще свѣжи, впечатлѣніе отъ картины до полной иллюзіи.

Съ 1540-хъ годовъ Тиціанъ все больше и больше мѣста на картинахъ удѣляетъ человѣческой фигурѣ, но и теперь онъ не вырываетъ своихъ героевъ изъ той среды, въ которой они дѣйствуютъ. По-прежнему часто [illegible] которые встрѣчаются въ картинахъ послѣднихъ тридцати лѣтъ [illegible] мастера, несмотря на подчиненное положеніе, придаютъ имъ главную прелесть. Такъ, напримѣръ, восхитительный пейзажъ съ альпійскимъ потокомъ, бурлящимъ подъ грозовымъ небомъ между зелеными холмами и стройными деревьями, оживляетъ нѣсколько условный образъ «Св. Іоанна Крестителя» въ Венеціанской Академіи; прекрасный вечерній пейзажъ заключенъ въ сценѣ «Эмаусъ» въ Луврѣ; странный садовый пейзажъ, имѣющій скорѣе характеръ [illegible], нежели видъ въ просторъ, придаетъ «Венерѣ» въ Прадо характеръ пленительнаго сновидѣнія (всѣ три картины 1540-хъ годовъ). Изящные пейзажные мотивы развертываются позади «Мадонны» Мюнхенской Пинакотеки и подъ лавиной фигуръ мадридской «Глоріи» (1554 г.), этой барочной парафразы «Диспуты» Рафаэля и «Allerheiligenbild» Дюрера. На нѣкоторыхъ картинахъ трудно говорить о пейзажѣ — такъ мало удѣляетъ ему мѣста Тиціанъ, такъ легко, «импрессіонистски» онъ его трактуетъ. Однако и эти пейзажные «кусочки» не менѣе прекрасны, нежели цѣлые пейзажные ансамбли прежнихъ лѣтъ. Сколько жизни и прелести содержится хотя бы въ тѣхъ «намекахъ» на пейзажи, что заключаютъ собой всѣ три варіанта «Данаи»: въ Неаполѣ (около 1545 г.), въ Вѣнѣ и особенно въ Эрмитажѣ (около 1550 г.).

Въ рядѣ позднихъ картинъ Тиціана мѣстомъ дѣйствія является открытый воздухъ; таковы лондонскій «Адонисъ» (1554 г.), эрмитажная «Магдалина» (около 1560 г.), вѣнская «Пастораль» (около 1570 г.), луврская «Антіопа», обѣ картины въ галлереѣ Бриджевотеръ (1559 г.) и, наконецъ, нѣсколько картинъ въ мадридскомъ Прадо, имѣющемъ вообще такое же значеніе для изученія Тиціана, какъ Эрмитажъ — для Рембрандта. И въ этихъ картинахъ однако мастеръ не прибѣгаетъ къ разработаннымъ мотивамъ, но ограничи-

Въ полной [illegible] по краскамъ картинѣ [illegible] «Ecce homo» (1543 г.) Тиціанъ [illegible] пріемъ композиціи [illegible]

[illegible] Эрмитажѣ.

[illegible] на первомъ планѣ.

[illegible] Святая Троица, которую сла-

[illegible] святые пророки и силы небесныя. Среди массы фигуръ выдѣляется одѣтый въ саванъ колѣнопреклоненный Карлъ V и нѣсколько [illegible]

Четвертая [illegible] Прадо [illegible]

[illegible] мифологіи, были исполнены [illegible] Филиппа II.



вленія съ благоговѣйнымъ мистицизмомъ [illegible] импресіями. И при этомъ Тиціанъ остается попрежнему чуждымъ легкомысленной [illegible] какой-либо манерности. Въ каждомъ его старческомъ произведеніи [illegible] сказывается и возбужденіе красками и восторгъ передъ красотой Божьей природы. Но только онъ теперь заинтересованъ какъ бы самымъ [illegible] земли, ея ежедневными переживаніями, передачей атмосферной ея оболочки, тонкихъ, иногда совершенно неопредѣленныхъ эффектовъ свѣта: грозовыхъ сумерекъ, лунной ночи (изумителенъ луврскій «Св. Іеронимъ»), [illegible] ровыхъ или дымчатыхъ вечеровъ, заката или восхода солнца.

Послѣ поѣздки въ Римъ Тиціанъ все чаще и чаще прибѣгаетъ къ миѳологическимъ сюжетамъ [*]. Но въ его интерпретаціи греческіе и римскіе боги превращаются въ роскошныхъ венеціанцевъ, а вмѣсто Олимпа, Идалы и Цитеры мы видимъ сады богатыхъ патриціевъ, ихъ загородныя виллы на Брентѣ. Пышную венеціанку вмѣсто Европы несетъ божественный быкъ сквозь серебристыя испаренія лагунъ (картина въ Бостонскомъ музеѣ); рядомъ со спящей гдѣ-то въ окрестностяхъ Кадоре Антіопой молодые щеголи трубятъ въ рога и ведутъ охотничьихъ собакъ (Лувръ). Бѣлая Діана съ своими юными подругами купаются не въ лѣсу, а въ мраморной бесѣдкѣ, построенной Палладіо (Бриджевотеръ и Прадо), а въ глубинѣ бурлящаго моря, среди котораго корчится чудовище, поражаемое Персеемъ, виденъ островокъ съ башней, какъ бы предвѣщающій подобные мотивы Гварди (музей Уоллеса въ Лондонѣ). Даже полнотѣлыя крѣпкія миѳологическія красавицы Рафаэля и Джуліо могутъ показаться рядомъ съ героинями Тиціана черезчуръ «идеальными». И такъ же точно всякія другія «постановки» миѳологическихъ сюжетовъ рядомъ съ измышленіями Тиціана покажутся мертвенными, тусклыми. Именно благодаря тому, что все у Тиціана почти обыденно и даже тривіально, не по-академичному «благородно», изъ картинъ старца вѣетъ чѣмъ-то близкимъ каждому сердцу. Это миѳологія не изъ книжекъ, а пережитая всѣми; это сплошной гимнъ любовному пылу и «мистикѣ оплодотворенія» [*].

Въ этихъ картинахъ все закутано атмосферой, все точно дразнитъ глазъ, не позволяя ни на чемъ-либо остановиться, что-либо въ точности различить. Сгустилась атмосфера на картинахъ Тиціана, исчезла прежняя его прозрачность воздуха, откуда-то со всѣхъ сторонъ надвинулись сумерки, но попрежнему краски его картинъ напѣваютъ [illegible] о сладострастныхъ ароматахъ

* Тиціанъ побывалъ въ Римѣ [illegible] своего сына Орацio въ 1545 году. [illegible] уже [illegible] Ватикану, но, повидимому, его удерживало сознаніе какой-то опасности; быть можетъ, его пугалъ [illegible] стіано. Его могло отталкивать отъ Рима еще [illegible] въ концѣ концовъ.

[illegible] короля-аскета встрѣтиться съ [illegible]

** Въ [illegible] изъ прекраснѣйшихъ «сумеречныхъ» картинъ мастера, [illegible] «Пастораль» въ Вѣнѣ. Рембрандтъ могъ бы [illegible] стіанъ», «Терновый вѣнецъ» въ Мюнхенѣ и мн. др.



*Тиціанъ. Pietà. Венеціанская Академія.*

рощъ, полей и моря. Появляется теперь и незнакомая прежнимъ работамъ мастера нота меланхоліи; но и эта черта выражаетъ не слабость, не усталость, не пресыщеніе, а, напротивъ того, какое-то безумное желаніе жить и наслаждаться, какую-то безпредѣльную мощь, лишь нѣсколько надорванную сознаніемъ того, что ей скоро долженъ наступить конецъ.

Теперь появляется и въ религіозныхъ картинахъ мастера на смѣну извѣстной «театральности», обнаружившейся въ работахъ 1530—1550-хъ годовъ, подлинный глубокій трагизмъ. Ни одна «Магдалина» во всей исторіи искусства не плакала такъ, какъ плачетъ эрмитажная «Магдалина», ни одного «Христа» не мучили такъ звѣрски и грубо, какъ «Христа» Тиціана[1] [illegible]

[1] [illegible]

нещь [illegible] смерти не достигать [illegible] фортиссимо [illegible] немъ произведеніи столѣтняго Тиціана [illegible] въ «Pietà» Венеціанской Академіи.

Тусклымъ блескомъ мерцаетъ золото [illegible] и [illegible] играютъ хрустальные свѣтильники, которыми уставленъ фронтонъ [illegible] зеленовато-сѣрой часовни, передъ которымъ возсѣдаетъ Богородица съ [illegible] нымъ возлюбленнымъ Сыномъ на колѣняхъ. [illegible] фигуръ на первомъ планѣ: тѣло Христа лѣплено сѣро-черными и блѣдно-золотистыми оттѣнками, буро-красная туника и кобальтовый плащъ Маріи, грязно-розовая драпировка на св. Іосифѣ Аримаѳейскомъ и зеленое платье Магдалины сочетаются [illegible] одно цѣлое, въ которомъ ни одинъ тонъ не выступаетъ передъ другими, и все же каждая нота необходима и звучитъ полностью, [illegible] рыданіе органа на похоронной мессѣ[148].

Эти послѣднія картины Тиціана представляютъ собой не упадокъ, а въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ скорѣе какой-то предѣлъ живописной красоты. Нѣкоторые изъ современниковъ видѣли въ позднемъ творчествѣ мастера [illegible] явленіе немощества и ослабленіе, но были и такіе, которые сознавали все его величіе. Даже «академикъ» Вазари, при всѣхъ его характерно флорентинскихъ воззрѣніяхъ на искусство, находитъ слова восторга, говоря о послѣдней манерѣ мастера, которую считаетъ «мудрой, прекрасной и изумительной», и при этомъ онъ лишь высказываетъ порицаніе тѣмъ художникамъ, которые подражали этой живописи, не имѣя всего жизненнаго и художественнаго опыта великаго мастера. Дѣйствительно (какъ правильно замѣтилъ тотъ же Вазари), легкость фактуры, чарующая въ этихъ картинахъ, лишь кажущаяся: на самомъ дѣлѣ она скрываетъ колоссальный трудъ[149] — она является

---

ника, — болѣе интересно по цвѣтовой густотѣ и сжатой, такъ и по симфоніи бурыхъ и [illegible] красокъ. Жуткое впечатлѣніе производитъ въ [illegible] [illegible] пылающей среди полумрака [illegible] [illegible] Задача [illegible] освѣщенія [illegible] [illegible] въ послѣдніе годы, и на современниковъ [illegible] силы ее впечатлѣніе производило его «Мученіе св. Лаврентія» церкви [illegible] въ Венеціи [illegible] въ [illegible] 1560 г. Это уже «совершенный Рембрандтъ» [illegible] на которомъ мучатъ святого [illegible], тѣми же характерными [illegible] факелами и слабымъ льющимся съ небесъ мистическимъ лучомъ. [illegible] можно еще отнести «Распятіе» въ Анконѣ, «Св. Іеронима» въ Луврѣ, нашего эрмитажнаго «Св. Севастіана», «Преображеніе» въ [illegible] Salvatore въ Венеціи и, отчасти, еще прекрасное «Сошествіе Св. Духа» въ «Салюте», гдѣ весь эффектъ картины построенъ на [illegible] изъ ея центра лучахъ. Ночное, позднее-вечернее или утреннее небо мы встрѣчаемъ на всѣхъ трехъ «Даліяхъ», [illegible] Магдалинѣ [illegible] чрезвычайно исключительной красоты тона), на «Мадоннѣ» въ Пинакотекѣ, на «Св. Маргаритѣ» въ Прадо, какой красоты тамъ отношеніе зеленой драпировки святой къ черно-сизому фону!), на плафонахъ «Салюте».

[illegible] даже допустить, что Тиціанъ родился въ 1488 г., то въ моментъ его смерти и созданія этой картины ему было 88 лѣтъ!

[148] Какой истинно-геніальный трагикъ [illegible] въ одномъ этомъ порывѣ, съ которымъ прекрасная женщина устремляется въ отчаяніи прочь отъ трупа нѣкогда любимаго человѣка. Растерянно ищетъ она участія и помощи въ тѣхъ, кто [illegible] этого [illegible]

[149] До насъ дошли довольно подробныя свѣдѣнія о пріемахъ работы Тиціана въ старости. Объ его «импрессіонизмѣ» говоритъ сынъ Бернардино [illegible] de la pittura»), посѣтившій мастерскую Тиціана и [illegible] стараго художника [illegible] связать въ одно цѣлое [illegible] ночку, и фонъ. Въ отвѣтъ [illegible] Тиціанъ [illegible] [illegible] ломбардцу большой [illegible] которомъ ничего нельзя было разобрать вблизи, но на разстояніи казалось, что все [illegible] [illegible] мастерскую, утверждая, что [illegible] не видалъ подобнаго. Боскини [illegible] de la pittura veneziana» [illegible] словъ Джакомо Пальмы Младшаго, что Тиціанъ начиналъ съ того, что клалъ на холстъ массу кра-

продуктомъ цѣлой жизни. Лишь художникъ, который обошелъ весь циклъ жизненныхъ мытарствъ, видѣлъ все, узналъ все, впиталъ въ себя всѣ образы и твердо зналъ какъ ихъ передавать, могъ такъ упростить себя, представить изъ всей сокровищницы своего опыта [illegible] изумительный выборъ.

Тиціана [illegible] съ Микель [illegible] [illegible] сравнение можно [illegible] лать не только нѣсколькими внѣшними признаками[120], но — при всемъ глубокомъ различии между венеціанцемъ и флорентійцемъ — и самымъ существомъ искусства [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] вость ихъ обоихъ къ одному и тому же моменту культуры. Какъ Микель Анджело несъ въ себѣ, въ своемъ воображеніи «всего человѣка», зналъ его наизусть и могъ имъ распоряжаться съ полной свободой, такъ и Тиціанъ преодолѣлъ всю природу въ цѣломъ, вобралъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] собенъ создать «пейзажъ» въ современномъ смыслѣ слова, т. е. не только частичную копію съ природы, не только упражненія на задачи перспективы и пространственности или удачный фонъ для фигуръ [illegible] [illegible], но нѣчто

сокъ, служившихъ [illegible] [illegible] затѣмъ [illegible] принимался писать [illegible] [illegible] ударяя густо [illegible] щенною кистью, чередуя [illegible] то съ [illegible] чистаго краснаго тона, служившаго [illegible] [illegible] полутономъ, то съ мазками бѣлилъ. [illegible] же [illegible] [illegible] то въ красную, то въ черную, то въ желтую краску, [illegible] моделировалъ тѣло и создавалъ нѣсколькими ударами [illegible] общій [illegible] [illegible] [illegible]. Въ [illegible] случаѣ, эта фабрика [illegible] [illegible] [illegible] что многіе [illegible] [illegible] желая проникнуть въ тайны [illegible] [illegible]. «Положивъ эти драгоцѣнныя основы, [illegible] [illegible] свои картины лицомъ къ стѣнѣ и оставлялъ ихъ въ такомъ положеніи иногда въ теченіе нѣсколькихъ мѣсяцевъ; затѣмъ, пожелавъ [illegible] къ нимъ, онъ ихъ разглядывалъ съ [illegible] [illegible] вниманіемъ, точно изучая смертельнаго врага, [illegible] [illegible] ихъ недостатки. И по мѣрѣ того, какъ онъ [illegible] черты, не вязавшіяся съ его тонкимъ чувствомъ красоты, онъ принимался [illegible] [illegible] хирургъ, лѣчить больного, не [illegible] жалости. Оперируя такимъ образомъ, онъ исправлялъ свои образы и достигалъ полной гармоніи, передавая красоту натуры и [illegible] [illegible] искусства. Обработавъ [illegible] [illegible] картину, онъ въ ожиданіи того, что [illegible] высохнетъ, переходилъ къ другой и производилъ то же самое; выбравъ моментъ, онъ покрывалъ живымъ тѣломъ эти остовы, доводя дѣло до окончанія посредствомъ ретушей и сообщая всему дыханіе жизни. Онъ никогда ничего не писалъ съ одного раза, и утверждалъ, что импровизаторъ не можетъ создать ни умнаго, ни орильно сложеннаго стиха. Послѣдняя ретуши онъ [illegible] ударчиками пальцевъ по поверхности написаннаго тѣла, сближая ихъ съ полутонами и стирая одинъ тонъ въ другой. Иногда [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] — и это [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

если подумать хорошенько, то дѣлалъ онъ это съ большимъ основаніемъ, ибо желая воспроизвести созданное великимъ Творцомъ, нужно было помнить, что и Тотъ сотворилъ человѣческое тѣло изъ земли своими руками». Не всѣ, однако, понимали такъ, какъ Пальма, геніальность этихъ пріемовъ. Такъ герцогъ Мантуанскій [illegible] [illegible] Тиціана своимъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] другомъ» и буквально приставалъ къ нему со своими пожеланіями, тѣмъ не менѣе [illegible] мастера за его техническія [illegible] (это происходило еще въ 1531 году): «Если бы вы написали для меня образъ Христа, который мнѣ понравится [illegible] [illegible], [illegible] [illegible] желаніе имѣть еще подобный же, [illegible] прошу васъ сдѣлать мнѣ одолженіе написать для меня таковой съ [illegible] [illegible] трудолюбіемъ, которыя вы обыкновенно прилагаете къ произведеніямъ, дѣлающимъ вамъ честь, а намъ доставляющимъ удовольствіе».

[illegible] «флорентійцемъ» и «барокки[illegible]» Тиціанъ [illegible] себя въ плафонахъ для церкви San Spirito (нынѣ въ [illegible]). Эти плафоны были заказаны сначала Вазари, пребывавшему въ 1541 году въ Венеціи, и лишь по отъѣздѣ послѣдняго они были переданы Тиціану. Быть можетъ, у мастера явилось желаніе какъ бы «переиграть» такой поворотъ [illegible]. Во всякомъ случаѣ, онъ обнаруживаетъ въ этихъ потолочныхъ картинахъ величайшую виртуозность во владѣніи фигурной перспективой и анатоміей и въ то же время выражаетъ въ нихъ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] краски. «Бароккистомъ» Тиціанъ себя показываетъ и въ рядѣ архитектурныхъ композицій на картинахъ, въ которыхъ [illegible] [illegible] [illegible] подобныя же идеи [illegible] [illegible], напримѣръ, въ [illegible] [illegible] [illegible] галлереи 1544 г., въ «[illegible]» [illegible] [illegible] въ Венеціи, въ картинѣ [illegible] [illegible] въ [illegible], въ [illegible] [illegible] [illegible] 1 [illegible] г. [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] въ [illegible].

[illegible] живыю [illegible] своимъ атомомъ и обширными цѣлостностями. Не тѣмъ только хороши картины Тиціана, что онѣ безподобно красивы въ краскахъ, и не тѣмъ даже, что о[illegible] тѣмъ, что онѣ и въ особенности произведенія [illegible] таятъ въ себѣ безпредѣльное по мощи чувство жизни, онѣ обвѣяны [illegible]ными порывами.



*Спящій пастухъ. Гравюра Баттисты дель Моро съ Тиціана*

## VIII



Мы до сихъ поръ не говорили о рисункахъ Тиціана, частью извѣстныхъ въ оригиналахъ, частью только въ гравюрахъ. Между тѣмъ эти рисунки и гравюры имѣли очень важное значеніе, ибо они распространяли искусство Тиціана по всему культурному міру, они создали для всей европейской живописи собраніе образцовъ, тогда какъ «неподвижныя» картины, украшавшія церкви и дворцы, оставались при тогдашнихъ трудныхъ способахъ передвиженія, для многихъ недоступными. Гравюры съ Тиціана явились по всей Европѣ какими-то насадителями новыхъ формулъ, болѣе широкихъ и великолѣпныхъ, а главное, болѣе красочныхъ[121].

121 Несмотря на то, что гравюра имѣетъ въ [illegible] черный и бѣлый (къ которому иногда прибавлялись еще два-три тона), въ результатѣ чего получалось такъ [illegible] XVI вѣка [illegible]

Главная отличительная черта рисунковъ Тиціана и гравюръ, сдѣланныхъ съ его произведеній подъ руководствомъ мастера, — все та же свобода, та же широта взгляда на природу, та же способность въ возможности передавать сложныя цѣлостности и та же «неустанная» радость, которыя мы видѣли въ его живописи. Если мы примемъ при этомъ въ соображеніе, что большое число этихъ летучихъ листковъ были пейзажи, то поймемъ сразу то значеніе, которое гравюры съ Тиціана должны были имѣть именно въ этой области, и ту значительность, которую они должны были придать ей. Эти «бумажки» являлись всюду мощными поборниками того искусства, которое, по предразсудкамъ времени, считалось низшимъ. Листы Никколо Больдрини, делле Греке или Джузеппе Сколари, особенно послѣдняго, работавшаго исключительно пятнами, а не штрихами, позже листы другого поразительнаго «импрессіониста» гравера Андреа Андреани[122] должны были служить, на ряду съ реалистическими гравюрами Дюрера и нидерландцевъ (а иногда и превосходя ихъ по вліянію благодаря тому, что венеціанскія гравюры носили болѣе свѣжій, болѣе «модернистскій» характеръ), противовѣсомъ слишкомъ одностороннему увлеченію человѣческой фигурой и «статуарностью». Безъ вліянія этихъ листовъ мы не можемъ понять поворота, происшедшаго въ пейзажѣ германскихъ странъ, и несомнѣнно, что имъ же многимъ обязаны Карраччи, а вслѣдъ за ними и всѣ «происходящіе отъ нихъ» художники XVII вѣка.

Къ сожалѣнію, въ массѣ дошедшихъ до насъ венеціанскихъ гравюръ XVI вѣка (а сколько растеряно съ теченіемъ вѣковъ!) не всѣ вопросы объ авторствѣ выяснены и, въ частности, не рѣшенъ вопросъ, въ какихъ именно гравюрахъ (и въ какихъ рисункахъ, сдѣланныхъ, вѣроятно, также для гравюрнаго распространенія) мы имѣемъ работы Тиціана, а въ какихъ — работы его послѣдователей. Имѣемъ ли мы вообще право все значеніе рисунковъ и гравюръ въ исторіи пейзажа сводить къ одному Тиціану? Что представляетъ собой, напримѣръ, такой мастеръ, какъ Доменико Кампаньола, позже довольно заурядный «фигурный» живописецъ, но въ началѣ своей дѣятельности шедшій по стопамъ Джорджоне и Тиціана[123], болѣе по стопамъ второго

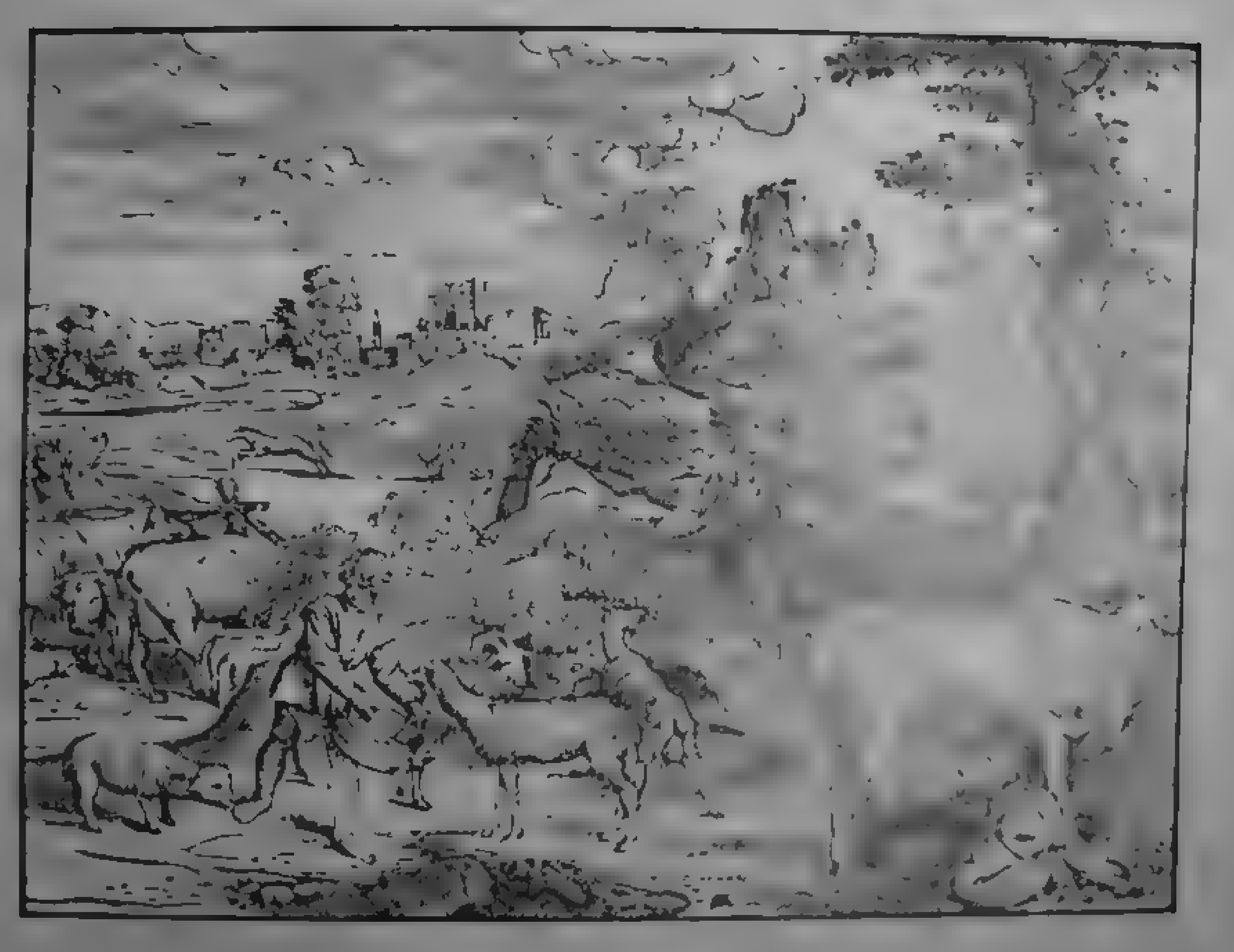
---

честью. Въ самомъ способѣ гравированія обычныхъ репродукторовъ Тиціана, несомнѣнно работавшихъ подъ его непосредственнымъ руководствомъ, есть что-то до такой степени сочное [illegible], что «раскрашенныя» [illegible] на бумагѣ [illegible] больше, нежели то, что на ней начертано. Не передать словами, что такое [illegible] штриховъ, но человѣкъ, обладающій художественнымъ чутьемъ, пойметъ, что соединеніе этихъ двухъ словъ не означаетъ абсурда.

[122] О вліяніи Тиціана на граверовъ нельзя спорить — стоитъ лишь сравнить гравюры [illegible] его круга, съ тѣмъ, что [illegible] близкими къ нему художниками. Послѣднимъ [illegible]

мастеру. Извѣстно кромѣ того, что въ [illegible] г. онъ получалъ привилегію на изданіе гравюръ [illegible] Кортомъ и Никколо Больдрини [illegible] гравюръ съ своихъ произведеній. Изъ гравюръ [illegible] къ Тиціану упомянемъ [illegible] первое изданіе которой [illegible] приблизительно къ 1515 г., [illegible] 1520 г. (считается, что оба этихъ листа гравированы по его штриху), а также великолѣпный «Переходъ черезъ Черное море» Доменико делле Греке, 1549 г.

[123] Въ самостоятельныхъ фрескахъ [illegible] «Скуолы» въ Падуѣ, Доменико, постоянный помощникъ Тиціана, подражаетъ то ему, то феррарцамъ и брешіанцамъ. [illegible] Кампаньолы, однако, фигуры [illegible]



„Доење крава". Гравюра Н. Бољарини од Тицијана.

пейзажи гравюръ? Не [illegible] или [illegible] старшіе Кампаньолы [illegible] Джуліо [illegible] Мантеньи? Джуліо [illegible] быть [illegible] казался [illegible] компромиссомъ [illegible] есть основаніе предполагать, что въ своихъ гравюрахъ [illegible] оригиналы Джорджоне? Напротивъ того, очень рано, 1517 году, Доменико, бывшій (еще очень молодой) родственникомъ и ученикомъ Джуліо, [illegible] гравюры съ [illegible] композиціями [illegible]. Къ этимъ [illegible] гравюрамъ примыкаетъ цѣлый рядъ рисунковъ и гравюръ однороднаго и довольно самобытнаго характера, считающихся нынѣ принадлежащими тому же Доменико.

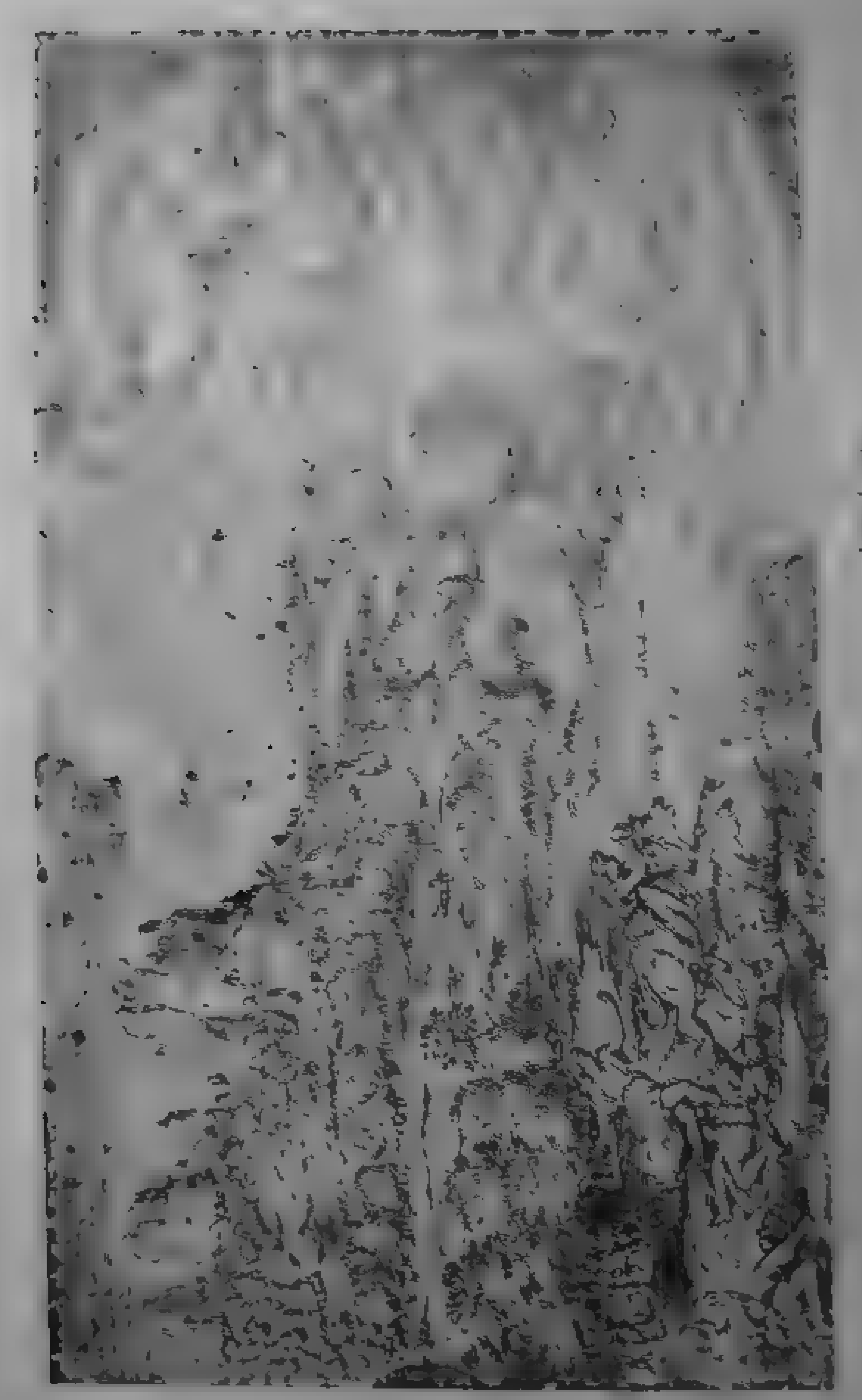
Впрочемъ, щекотливый вопросъ о взаимныхъ отношеніяхъ Тиціана, обоихъ Кампаньола и другихъ граверовъ не долженъ насъ останавливать. Достаточно, если мы отмѣтимъ основныя черты во всемъ этомъ второстепенномъ, но все же столь важномъ для развитія живописи и столь выразительномъ творчествѣ. Поражаетъ насъ здѣсь прежде всего то, что эти пейзажные рисунки и гравюры не просто этюды съ натуры, а скорѣе «композиціи», слѣдовательно, разсчитанныя не для собственнаго пользованія въ качествѣ этюдовъ и матеріаловъ (этюдовъ того времени, увы, совсѣмъ не сохранилось), а для любителей или въ качествѣ художественныхъ образцовъ. Такимъ образомъ, венеціанская школа создаетъ совершенно отдѣльный «пейзажный родъ», и это почти одновременно съ возникновеніемъ пейзажнаго рода въ Нидерландахъ (Патениръ, Блесъ) и въ Германіи (Альтдорферъ, Губеръ, Гансъ Лей и другіе)[17].

Однако, рядомъ съ этимъ «препарированнымъ» характеромъ рисованныхъ и гравированныхъ венеціанскихъ пейзажей, мы можемъ отмѣтить и ихъ явно реалистическую основу. При всей своей стилизаціи, они очень раз-

[illegible] архитектурные [illegible] стилю и размѣрамъ фрескѣ Кампаньолы, хранящейся нынѣ въ Падуанскомъ музеѣ — «Усѣкновеніе главы [illegible]» [illegible] Кампаньолы, въ нѣкоторомъ случаѣ, художникъ [illegible] [illegible] XVII [illegible] [illegible] Джуліо [illegible] Рафаэля [illegible]

[illegible] что Джуліо [illegible] стиль. Въ свое время [illegible] 1508 г. [illegible] Фондако [illegible] [illegible] коллекціонеромъ [illegible]

[17] За отсутствіемъ полной хронологіи, вопросъ о первенствѣ между венеціанцами и нидерландцами въ созданіи отдѣльнаго рода пейзажной [illegible] Надо, однако, указать, что самый пейзажъ XVI [illegible]



шаются отъ фоновъ на гравюрахъ Маркантонія и близкихъ ему художниковъ, воспроизводящихъ рисунки Рафаэля, Полидоро, Маттурино, Приматиччо, Россо, несмотря даже на то, что болонецъ Маркантонъ нѣсколько «сокращаетъ» и «исправляетъ» эти пейзажные мотивы (а иногда цѣликомъ ихъ придумываетъ отъ себя). Въ римскихъ гравюрахъ и особенно въ ихъ пейзажахъ (встрѣчающихся исключительно въ видѣ фоновъ позади фигуръ) всегда есть нѣчто какъ бы «отвлеченное». Напротивъ того, у венеціанцевъ, несмотря на то, что взятые съ натуры мотивы ими «приспособлены», соединены въ группы, которыхъ нѣтъ въ дѣйствительности, все въ цѣломъ производитъ впечатлѣніе правды и иногда даже топографически точныхъ ведутъ. На цѣломъ рядѣ тиціановскихъ и тиціанесковыхъ гравюръ мы видимъ мотивы родины великаго мастера: фермы, замки, крѣпости въ окрестностяхъ Пьеве ди Кадоре, и самый этотъ городокъ съ его мостомъ и крѣпостью, а въ фонѣ среди грозныхъ доломитовъ то тамъ, то сямъ — какъ Фузіяма на гравюрахъ Хокусая — высится характерная громада Monte Marmarolo.

Нѣкоторыя изъ этихъ гравюръ — совершенно «чистые» пейзажи, т. е. вовсе не содержатъ стаффажа[128], другія — содержатъ его, но лишь въ видѣ крошечныхъ и незначительныхъ фигуръ, третьи — носятъ болѣе «сюжетный характеръ», благодаря тому, что фигуры, выросшія въ довольно крупную величину, привлекаютъ главное вниманіе. Среди рисунковъ, могущихъ быть приписанными самому Тиціану, выдѣляется великолѣпное «Похищеніе Европы» въ Луврѣ (судя по стилю фигуръ относящееся уже къ серединѣ XVI в.) — грандіозная долина между отрогами Альповъ съ моремъ вдали, къ которому мимо живописнаго города стремится рѣка. Среди гравюръ съ оригиналовъ Тиціана особенно прекрасны два энергичныхъ ксилографическихъ листа Больдрини, одинъ, изображающій на первомъ планѣ фермеровъ, занятыхъ своимъ стадомъ, другой — св. Іеронима въ ущельѣ среди львовъ. Крайне поэтичны и рисунки Тиціана, извѣстные по мѣднымъ гравюрамъ француза Лефебвра: «Возвращеніе стада» и «Отдыхающій всадникъ» (быть можетъ, Тиціанъ здѣсь изобразилъ самого себя во время своихъ частыхъ поѣздокъ на родину). Къ послѣднему сюжету примыкаетъ (извѣстный, къ сожалѣнію, по очень посредственной гравюрѣ А. Бергелли) поэтично задуманный листъ съ изображеніемъ спящаго вблизи руины путника. Къ самому Тиціану восходитъ и листъ Баттисты дель Моро, изображающій спящаго пастуха со стадомъ козъ и овецъ, рѣзвящихся среди деревьевъ. Но едва ли Тиціану принадлежитъ оригиналъ другой гравюры того же мастера, представляющей въ костюмахъ 1520-хъ годовъ интересную аллегорію: «Смерть-птицеловъ»[129].

[128] Нѣсколько такихъ пейзажныхъ рисунковъ [illegible] Маріэтта [illegible] Доменико Кампаньола.

[129] Баттиста Анджели, прозванный дель Моро, родомъ изъ Вероны [illegible] Торбидо или Моро [illegible] живописныхъ работъ этого [illegible] мастера [illegible] не осталось. [illegible]



*Доменико Кампаньола. Св. Іеронимъ въ пустынѣ. Гравюра на деревѣ.*

Гравюрное творчество Доменико Кампаньолы, состоящее изъ десяти оригинальныхъ листовъ и четырнадцати композицій, по которымъ рѣзали другіе граверы, содержитъ, между прочимъ, прекрасный пейзажъ со св. Іеронимомъ, котораго художникъ изобразилъ засматривающимся въ борьбу льва съ медвѣдемъ среди поляны.[2] Рисунками Кампаньолы (преимущественно исполненными перомъ для гравюры въ очень законченной манерѣ) особенно богаты собранія Уффици, Британскаго музея и Штеделевскаго института.[3] Многіе изъ нихъ изображаютъ пейзажи, другіе — фигуры, этюды головъ и прочее. Надо, впрочемъ, сказать, что теперь усматривается склонность всѣ тиціановскіе рисунки приписывать Кампаньолѣ, тогда какъ несомнѣнно, что далеко не вся эта масса рисована одной рукой. Изъ картинъ Кам-

[illegible]

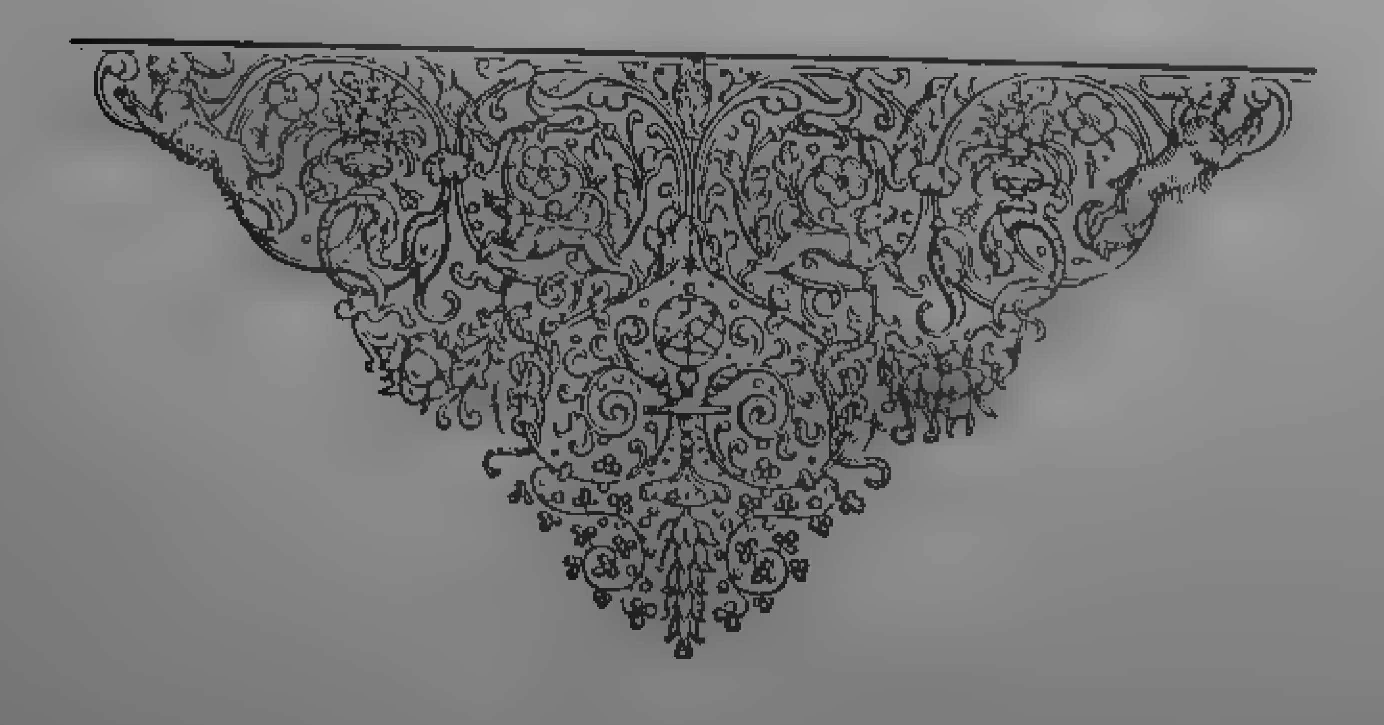
Послѣднія гравюры Доменико [illegible] относятся къ 1517—18 гг., подпись [illegible] Св. Іеронимъ можетъ быть датированъ [illegible]

[illegible] стр. 372.

[3] Два превосходныхъ рисунка Кампаньолы имѣются въ собраніи [illegible]

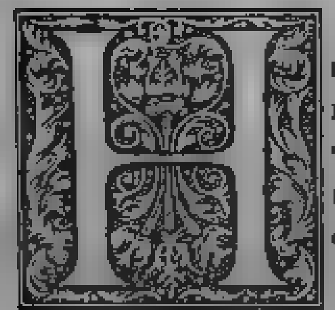
пашоды на первомъ планѣ долженъ былъ бы стоять восхитительный [illegible] пейзажъ съ бурлящей рѣкой (въ Эрмитажѣ), если только [illegible] сохранить убѣжденіе въ томъ, что [illegible] [illegible] комъ картина писана [illegible] которомъ [illegible] фигуры [illegible] тера, украшающія этотъ пейзажъ.

Въ специальной исторіи пейзажа не можетъ быть пропущено еще имя — имя близкаго къ Тиціану человѣка, его друга [illegible] какъ говоритъ Вазари, — мессера Джанъ Марія Верде́дзотто, [illegible] даровитаго дворянина». Вазари сообщаетъ, что онъ былъ довольно [illegible] рисовальщикомъ и живописцемъ, какъ это видно изъ нѣсколькихъ прекрасныхъ (bellissimi) пейзажей, имъ нарисованныхъ. «Богатоодареннымъ юношей» называетъ Верде́дзотто и Дольче, по словамъ котораго Джанъ Марія [illegible] шалъ большую склонность къ живописи съ литературнымъ образованіемъ. Къ сожалѣнію, судить о художественномъ дарованіи [illegible] приходится только по иллюстраціямъ (деревяннымъ гравюрамъ) [illegible] книгу самого Верде́дзотто [illegible] (1570 г.) [illegible] прекраснымъ, особенно что касается пейзажныхъ фоновъ, что ихъ обычно приписывалось Тиціану. Къ этимъ иллюстраціямъ приближаются очаровательныя гравюры въ болѣе ранней книгѣ Дольче [illegible] и опять таки здѣсь чувствуется вліяніе Тиціана — особенно во всемъ, что касается [illegible] композиціи и какого-то «аромата натуры».



*Джованни Антонио Порденоне. Распятие Христа. Фреска въ Кремонскомъ соборѣ*

## IX.



НАМЪ теперь кажется страннымъ, что Порденоне могъ когда-то играть роль одного изъ главнѣйшихъ вождей венецианскаго золотого вѣка и даже выступить въ качествѣ соперника Тициана[442]. Кажется это намъ отчасти потому, что изъ творений всѣхъ венецианскихъ корифеевъ творение Порденоне менѣе доступно: всѣ значительныя произведения мастера сохранились въ глухихъ мѣстечкахъ или же въ такихъ городахъ, куда большинство путешественниковъ не заѣзжаетъ, — въ Кремонѣ и въ Пьяченцѣ. Но не только по этой внѣшней причинѣ намъ трудно раздѣлить увлечение

[442] Сынъ архитектора Анджело ди Бартоломео изъ Бресции, Giovanni Antonio de Corticellis, болѣе извѣстенъ подъ именемъ своего города Порденоне, въ которомъ онъ родился около 1483 г. Кто былъ его учителемъ, въ точности неизвѣстно, [illegible] фриульскіе кватрочентисты [illegible] Франческо да Тольмеццо и Пеллегрино да Санъ-Даніеле [illegible] въ Феррарѣ въ 1508 г., когда Порденоне былъ уже самостоятельнымъ художникомъ. Въ 1504 г. Дж. А. женится на дочери мастера Стефано да Беллуно; въ 1506 г. онъ работаетъ въ Спилимберго, нѣсколько позже — въ Колальто, въ Сузиганѣ и другихъ мѣстахъ. Въ 1513 г. онъ возвращается въ Порденоне, женится вторично и работаетъ въ продолженіе нѣсколькихъ лѣтъ въ родномъ городѣ и въ окрестностяхъ. Въ 1519 г. мы застаемъ его въ Тревизо, въ 1520 г. — въ Мантуѣ (роспись [illegible]), [illegible] въ Кремонѣ [illegible]

современниковъ Порденоне. Намъ онъ прежде чѣмъ [illegible] и ихъ [illegible] рѣшительно насъ не трогаетъ, и онъ представляется намъ [illegible] не только Тиціана, но и совсѣмъ скромныхъ художниковъ, Пальма, [illegible] Романино, мы не можемъ колебаться. Насколько насъ чаруетъ [illegible] художника своей полной искренностью, своимъ непосредственнымъ [illegible] въ цвѣтѣ, наконецъ, изумительностью своихъ красокъ и [illegible] всѣхъ техническихъ пріемовъ, настолько же Порденоне отталкиваетъ чѣмъ-то «напускнымъ», что всегда сказывается въ его измышленіяхъ [illegible] импровизаторской небрежностью и спѣшкой въ исполненіи.

У Порденоне была какъ будто цѣль занять въ венеціанской живописи мѣсто Микель Анджело, то самое мѣсто, которое позже досталось (съ большимъ правомъ) Тинторетто. Онъ весь стремительность и порывъ, онъ предпочитаетъ утрированныя, вывернутыя позы и атлетическое сложеніе фигуръ, онъ почти игнорируетъ все, что можно подразумѣвать подъ словомъ «пейзажъ». И однако все же не Микель Анджело напоминаетъ Порденоне даже въ лучшихъ своихъ произведеніяхъ. Душа его, подвижная, [illegible] воспламеняющаяся, его «хвастливый» нравъ, его неустанное стремленіе поражать, его склонность къ праздничной декоративности — все моменты чисто «сюжетнаго» характера — совершенно отличны отъ углубленной въ себя суровой и гнѣвной натуры Буонарроти и скорѣе сближаютъ Порденоне съ такими эпигонами ренессанса, какъ Полидоро Караваджо или Перино дель Вага. Но только искусство венеціанца въ одно и то же время и сочнѣе и тяжеловѣснѣе искусства его товарищей, воспитавшихся въ Римѣ и въ Тосканѣ.

И въ красочномъ отношеніи Порденоне, несмотря на то, что его слѣдуетъ считать «наименѣе венеціанцемъ среди венеціанцевъ», все же несравнимо интереснѣе ихъ. Его палитра не можетъ спорить съ божественной гаммой красокъ Тиціана или Джорджоне, — слишкомъ въ ней много случайнаго, спѣшно найденнаго. Нерѣдко именно благодаря спѣшкѣ, Порденоне впадаетъ

на правой стѣнѣ средняго нефа собора. Въ 1521 г. онъ расписываетъ [illegible] между прочимъ [illegible] за 10 лѣтъ до Джуліо Романо и Перино, — изображаетъ [illegible] «Форбу» [illegible] тоже[*] въ 1522 г. заканчиваетъ фрески въ Кремонѣ, въ 1524—25 гг. расписываетъ въ [illegible] въ 1525—26 г. [illegible] Въ 1527 г. [illegible] беретъ первую значительную работу въ Венеціи [illegible] Въ 1529 [illegible] церкви [illegible] въ Пьяченцѣ около 1531 г. [illegible] Въ 1532—34 г. Порденоне снова [illegible] въ третій разъ. Въ 1535 г. [illegible] между нимъ и бра[illegible] [illegible] Венеціи. Въ томъ же [illegible] онъ выдаетъ свою дочь за своего ученика и помощника [illegible] Помпоніо Амальтео. Возведенный венгерскимъ королемъ въ ры-

царское достоинство, Порденоне рѣшается вступить въ открытое соперничество съ Тиціаномъ въ самой Венеціи и получаетъ заказъ на [illegible] отъ Тиціана, который слишкомъ медлилъ съ его исполненіемъ [illegible] Порденоне [illegible] въ 1577 г. Въ декабрѣ 1538 г. онъ принимаетъ приглашеніе герцога Феррарскаго [illegible] въ Феррарѣ 14 января 1539 г. [illegible]
[illegible] Deputazione di storia patria per le provincie modenesi e parmensi [illegible] Modena, 1865.



въ черноту или тусклость[133]. Однако, рядомъ съ живописцами средней Италіи онъ все же колористъ. Такого сочетанія рыжеватыхъ, [illegible] оранжевыхъ, блѣдно-зеленыхъ и розовыхъ красокъ, какое мы видимъ въ «Ди[illegible] Екатерины» (фреска въ пьяченцской Мадонна ди Кампанья) или такой [illegible] ной и мягкой гаммы, какая [illegible] въ его «[illegible]» [illegible] подниміи» въ Кремонскомъ соборѣ — не найти по ту сторону Апеннинъ.

Чтобы сразу понять все значеніе искусства Порденоне въ эволюціи сѣверо-итальянскихъ школъ, полезно обратиться къ его фрескамъ въ Кремонскомъ соборѣ. Здѣсь, въ непосредственномъ сосѣдствѣ съ изящнымъ, [illegible] робкимъ и угловатымъ Бокаччино, съ учениками послѣдняго — Бембо и Мелоне, и даже рядомъ съ Романино, работавшимъ въ Кремонѣ незадолго до приглашенія фріульскаго мастера, Порденоне кажется почти непристойнымъ въ своей дерзкой, безудержной порывистости. Что должны были почувствовать добрые кремонцы, когда они увидѣли, рядомъ со строгой сдержанностью своихъ художниковъ, эти полныя сумятицы, точно галдящія и вопящія картины! Приверженцевъ старины несомнѣнно должно было оскорблять то, что на стѣнахъ храма послѣдніе моменты жизни Спасителя были разсказаны съ такимъ грубымъ реализмомъ, съ такимъ обиліемъ постороннихъ эпизодовъ. Наконецъ, ихъ могла возмущать и вся дань, принесенная Порденоне «моднымъ» требованіямъ. Особенно безвкусными намъ теперь кажутся нѣсколько trompe l'oeil-ныхъ фокусовъ[135]. Это уже не образа, взывающіе къ молитвенному самоуглубленію, а какой-то театръ, пугающій и развлекающій. Зато молодежь была, вѣроятно, въ восторгѣ. Только что ее потрясли сцены, написанныя Романино, уже въ нихъ ей понравилась близость къ повседневной жизни, а также смѣлость и простота пріемовъ. Но теперь фрески брешіанца были отодвинуты въ тѣнь этими произведеніями художника, не желавшаго считаться ни съ какими традиціями, совершенно игнорировавшаго «церковный духъ», соединившаго воедино все, что заинтересовывало въ гравюрахъ и картинахъ нѣмцевъ[136], съ тѣмъ, что казалось въ произве-

133 Даже два несомнѣнныхъ шедевра мастера: образъ «Мадонна съ [illegible] донаторомъ» 1522 г. въ Кремонскомъ соборѣ и «Св. Лоренцо Джустиніани, окруженный другими святыми» 1532 г. въ Венеціанской Академіи, страдаютъ монотонностью и нѣкоторой склонностью къ черноту. Во второй изъ этихъ картинъ любопытно отмѣтить рядомъ съ навѣянными [illegible] старика Беллини (святые вырисовываются на фонѣ ниши съ мозаичной конхой), и черты близости къ Корреджо (произведенія котораго Порденоне могъ видѣть на пути въ Піаченцу и Геную). [illegible] фигурѣ [illegible] Іоанна Крестителя. И все же [illegible] Порденоне до [illegible] до свѣта и до «атмосферичности» [illegible] періода. Въ первой изъ названныхъ картинъ [illegible] въ Досси.

134 Уже одно то, что Порденоне по всей своей натурѣ — фрескистъ, а, слѣдовательно, декораторъ и композиторъ, выдѣляетъ его изъ ряда венеціанцевъ, предпочитавшихъ быстрой живописи на стѣнахъ, часто подъ открытымъ небомъ, [illegible] работу въ тиши мастерской — станковыя картины. Огромное большинство работъ Порденоне — фрески, огромное большинство работъ и Тиціана, и Лотто, и Пальмы, и Бассано — масляныя картины или картины смѣшанной техники темперы и масла.

135 Напримѣръ, [illegible] фреска [illegible] «Несеніе креста» [illegible] Спасителя.

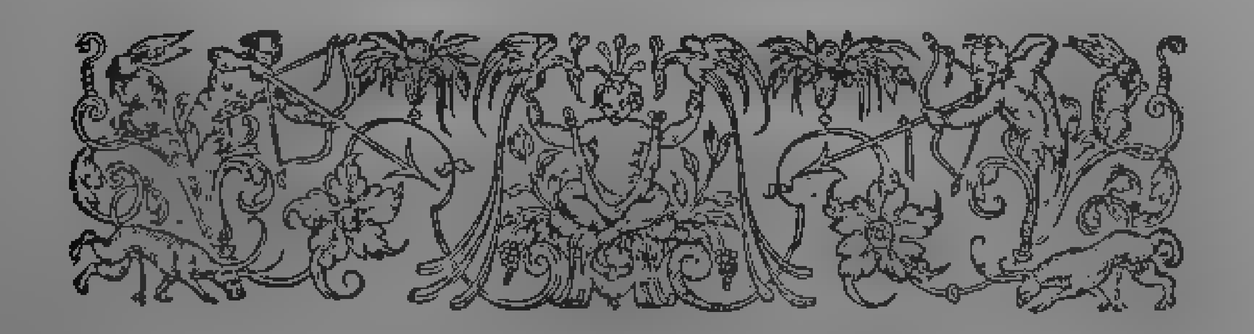
136 Есть что-то [illegible] Порденоне [illegible] Кремонскаго собора [illegible]



Рис. 1. Веронезе. Поклоненіе волхвовъ, фреска въ церкви [illegible] [illegible]

деніяхъ римлянъ и флорентійцевъ послѣднимъ словомъ итальянскаго искусства.

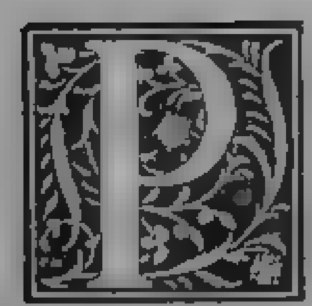
Для Порденоне характерно, что фонъ этихъ громадныхъ композицій темный и что мы ничего не видимъ ни отъ дворца Пилата, ни отъ улицъ Іерусалима, ни отъ окрестностей Голгоѳы, ни хотя бы отъ неба. Все загружено компактными массами шествующихъ солдатъ, мятущихся [illegible], понукающихъ палачей, рыдающихъ женщинъ, вздымающихся коней. И въ большинствѣ другихъ фресокъ и картинъ онъ также игнорируетъ сценарій и все вниманіе обращаетъ на актеровъ. Сынъ архитектора, онъ изрѣдка допускаетъ архитектурную декорацію, но и тогда, предвѣщая въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ пышныя измышленія Паоло Веронезе, Порденоне все же удовлетворяется схемами и какъ будто не успѣваетъ ихъ разработать. Исключеніемъ, едва ли не единственнымъ, является фонъ фрески «Поклоненіе волхвовъ» въ пьяченцинской Мадоннѣ ди Кампанья, поражающій своимъ реализмомъ и лишній разъ подтверждающій знакомство Порденоне съ нѣмецкимъ и нидерландскимъ искусствомъ (подъ этимъ полуразвалившимся хлѣвомъ могли бы подписаться Босхъ, Дюреръ или Скорель) и въ то же время свидѣтельствующій о томъ, что и на Порденоне чары Венеціи произвели огромное впечатлѣніе. Какая прелестная въ своей простотѣ «сказка» эта типично венеціанская улица, что справа уводитъ глазъ зрителя въ глубину. Такія картины Порденоне наводятъ на мысль, что Бассано именно имъ обязанъ развитіемъ своего вкуса.



рера, Бальдунга и Кранаха на ту же тему, которыя могли быть знакомы итальянцамъ по гравюрамъ; еще болѣе фреска эта напоминаетъ своимъ [illegible] картины [illegible] Грюневальда, [illegible] скорѣе [illegible] стить случайное совпаденіе, вызванное общимъ духомъ времени. Едва ли Порденоне могъ видѣть живописныя произведенія изумительнаго кольмарскаго мастера.

[illegible]

X



РАЗОБРАВЪ творчество «колоссовъ» венеціанской живописи золотого вѣка, мы должны теперь обратиться къ остальнымъ выдающимся художникамъ той же школы въ первой половинѣ XVI вѣка. Сила ихъ таланта и мастерства, сила, присущая всему времени и той странѣ, которая воспитала этихъ художниковъ, таковы, что многія ихъ произведенія могли сходить въ теченіе вѣковъ подъ именами Джорджоне, Тиціана и Пальмы (лишь строгая сравнительная критика конца XIX вѣка способствовала выясненію недоразумѣній), да и вполнѣ самостоятельное творчество ихъ полно прелести.

Имя Превитали, одного изъ самыхъ пріятныхъ художниковъ ренессанса, достойно быть помѣщеннымъ близко къ Джорджоне за одну картину, украшающую собою Венеціанскую Академію и изображающую «Распятіе»[1]. Все же остальное, что достовѣрно писано имъ или можетъ быть съ осо-

[1] Картина [illegible] въ Академію [illegible] [illegible] Рождество [illegible]

[illegible] Атрибуціи ихъ Превитали поддерживаютъ [illegible] и «Чичероне» Буркхардта, и Беренсонъ [illegible]

ворьями за нимъ оставлено, обнаруживаетъ несравненно менѣе сильную художественную впечатлительность и менѣе передовое мастерство. Въ раннихъ картинахъ (приблизительно до 1510 г.) Превитали примыкаетъ къ Рондинелли, Монтаньѣ, Базаити, Боккачино и другимъ беллинистамъ. Онъ отличается отъ нихъ рѣзкостью ясныхъ красокъ и сухостью живописи. Характерна для него, какъ и для всей этой группы, склонность къ острымъ «нѣмецкимъ» складкамъ.

«Распятіе» Превитали въ Академіи интересно поставить въ параллель съ извѣстнымъ уже намъ «Кальваріемъ» Кранаха. Обѣ картины какъ бы навѣяны впечатлѣніями дѣйствительности. Вѣдь какъ разъ въ концѣ XV и въ началѣ XVI вѣка вошло въ обычай у каждаго поселка ставить среди деревьевъ или въ полѣ скульптурныя напоминанія о мукахъ Спасителя. Въ извѣстные часы дня, при извѣстномъ освѣщеніи, въ сочетаніи съ дрожащей листвой деревьевъ, со всей жизнью природы образъ Распятаго долженъ былъ производить потрясающее впечатлѣніе, и какъ будто такія впечатлѣнія именно зафиксировались и у Кранаха, и у Превитали. Во всякомъ случаѣ, это не историческая Голгоѳа (и даже не попытка изобразить таковую), а прелестный итальянскій боско въ родѣ тѣхъ, куда уходилъ Джорджоне со своими подругами. Сочныя деревья столпились на макушкѣ холма, откуда открывается видъ на другія рощи, на города, уютно спрятавшіеся въ долины, на тучные луга и дальные холмы съ замками и деревьями. Навѣрное хоть часть этихъ мотивовъ взята съ натуры гдѣ-нибудь въ окрестностяхъ Бергамо или Падуи. Но вотъ джорджонескная идиллія превращается въ трагедію. На мѣстѣ любовныхъ парочекъ выростаетъ грозное напоминаніе позора и смерти Распятаго, окружаютъ рыдающіе люди, потерявшіе самое для себя дорогое, вмѣсто сіянія тихой лиловой зари мы видимъ страшныя тучи, темныя тѣни залегли подъ деревьями, тревожно зашуршала густая листва, и, съ трудомъ борясь противъ вѣтра, подымаются вдали къ замку воины и палачи. Въ смыслѣ пейзажа это самая патетичная картина изъ «круга джорджонесковъ». И какой прекрасный тонъ, какая сила красокъ присуща ей: какъ все зеленое — зелено, какъ все синее — сине, все бурое — горячо въ этомъ поразительномъ произведеніи!

...на ея не имѣется. Упоминаемыя дальше картины «Гибель Фараона» и «Сошествіе въ адъ» относятся къ той же серіи.

[illegible] Тождество Андреа Превитали изъ Бергамо съ Андреа Корделаги оспаривается Морелли, но, кажется, все же оба имени означаютъ одно и то же лицо. Родился Превитали около 1480 г. Онъ называетъ себя ученикомъ Беллини, и возможно, что одно время онъ состоялъ помощникомъ престарѣлаго мастера. Не онъ ли Андреа Беллини, цитируемый Сансовино и Мавклемъ? Изъ довольно многочисленныхъ произведеній Превитали характерными для его первоначальнаго періода являются: «Мадонна съ портретомъ дарителя» въ Падуанскомъ музеѣ 1502 г., «Бракосочетаніе св. Екатерины» въ венеціанской Scuola, и повтореніе этой картины съ надписью «Andreas Cordelle Agi» въ Лондонской Національной галлереѣ 1504 г., «Мадонна» 1506 г.) въ галлереѣ Локисъ въ Бергамо, «Мадонна» (1510 г.) въ Дрезденѣ; нѣсколько иного, болѣе передового, характера странное «Преображеніе» въ Брерѣ 1513 г. Христосъ въ бѣломъ выдѣляется на сочно-зеленомъ фонѣ куста. Большой образъ «Св. Іоаннъ Креститель съ другими святыми» въ Бергамскомъ Santo Spirito 1515 г., въ немъ Превитали приближается къ Базаити и къ Риццо Санта-Кроче, и «Мадонна» 1523 г. тамъ же. Приблизительно съ 1512 г. Превитали жилъ въ Бергамо. Умеръ художникъ отъ чумы въ 1528 г., 7 ноября. См. «Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen», XXV, стр. 57, и статью [illegible] въ «Rassegna d'Arte», 1906, стр. 3а.



Пальма [illegible] (позднѣйшая) картина [illegible] Христосъ въ адѣ», въ которой [illegible] На [illegible] Превитали [illegible] дачи сомкнувшихся надъ египтянами волнъ наблюденіями, сдѣланными имъ [illegible] Пальма въ то время [illegible] съ такимъ умѣніемъ [illegible] эффектъ [illegible] среди которыхъ [illegible] фигуры. Удивительно, что такія темы могли [illegible] художнику, ибо, судя по остальнымъ его произведеніямъ, Превитали былъ элегической, тихой, нѣсколько даже робкой натуры. Въ самыхъ раннихъ вещахъ онъ тѣсно примыкаетъ къ Беллини, а иногда и прямо копируетъ его; въ болѣе зрѣлыхъ онъ пользуется открытіями Джорджоне и Лотто, но ему недостаетъ ни [illegible] спокойствія перваго, ни затаенной страстности второго, ни живости третьяго. Его узнаешь именно по тому, что онъ болѣе робокъ и вялъ, нежели они. Да и въ смыслѣ техники онъ, за рѣдкими исключеніями, не подымается надъ среднимъ уровнемъ.[1]

---

Въ твореніи Превитали мы насчитываемъ нѣсколько вещей «волнующихъ», въ твореніи другого бергамца, Бузи Каріани, таковыхъ совсѣмъ нѣтъ.[2] Этотъ подражатель (и, вѣроятно, ученикъ) Пальмы унаслѣдовалъ отъ своего собрата апатію, «сытость» и «неповоротливость». Но вмѣстѣ съ этими недостатками онъ почти всецѣло усвоилъ и громадное мастерство Пальмы, его сочную технику, его густыя, насыщенныя краски. Возможно, что къ самымъ раннимъ картинамъ мастера принадлежитъ эрмитажная «Богородица съ жертвователями» (считающаяся работой неизвѣстнаго мастера), въ которой жгучесть колорита доходитъ до чего-то утрированнаго. Къ раннимъ произведеніямъ Каріани относятся, во всякомъ случаѣ, картины въ галлереѣ Боргезе: «Мадонна со святымъ Антоніемъ» (восхитительный въ фонѣ видъ на старинную итальянскую церковь), «Мадонна со св. Петромъ», близкая къ эрмитажной «Мадоннѣ съ дарителями подъ апельсиновымъ дере-

[1] Наивность мастера здѣсь выразилась въ томъ, что воды моря [illegible] изображены въ красный цвѣтъ, на первомъ планѣ [illegible] переходятъ въ [illegible] фонъ. [illegible] поверхность морей [illegible] сверкаетъ рѣзкими блестками.

[2] Пейзажи въ «беллиневскихъ» картинахъ [illegible] Превитали уступаютъ [illegible] частямъ въ произведеніяхъ Базаити [illegible] «Мадонна» Превитали 1512 г. въ [illegible] эти пейзажи той наивностью, съ которой [illegible] отдѣльно [illegible] въ пестрой цвѣтистости [illegible] деревни [illegible] образѣ бергамскаго [illegible] Превитали [illegible] въ строгой симметричности красивыя развалины [illegible] въ фонѣ [illegible] среди холмовъ. «Прекрасный пейзажъ украшаетъ и маленькую картину мастера (1521 г.) въ ольденбургскомъ [illegible] «Св. Іоаннъ Креститель» [illegible] по Кавальказелле отличается [illegible] зеленымъ тономъ, близкимъ къ [illegible]

[3] [illegible] Мастера [illegible] изъ [illegible] близъ Бергамо [illegible] упоминается въ первый разъ [illegible] въ 1517 г. [illegible] картина 1518 г. [illegible] въ 1547 г. онъ былъ живъ [illegible] Arte, XIII, 1910 г.



*Буль-Бартоли. Святое Семейство. Галлерея Боргезе въ Римѣ*

вомъ», и наконецъ знаменитая картина римской галлереи Корсини «Мадонна со св. Елизаветой», приписывавшаяся прежде Моретто и являющаяся одной изъ самыхъ чарующихъ идиллій ренессанса. Святыя женщины и оба Младенца изображены на фонѣ лимонныхъ деревьевъ, кустовъ шиповника и лавра, за которыми видны холмы съ домикомъ и голубыя вершины горъ. Все дышитъ миромъ — и оба Младенца, наслаждающіеся цвѣтами, и занятая рукодѣліемъ Мадонна, и старѣющая Елизавета, застывшая въ молитвенной позѣ и кротко

вадъ ними [illegible] и наконецъ рыхлыя [illegible] общій тонъ картины говоритъ о концѣ трудового дня, о близости ночи и отдыха.

Въ [illegible] болѣе [illegible] и торжественнымъ [illegible] въ Бpeрѣ. Мадонна со святыми [illegible] чрезвычайно [illegible] вокругъ трона Царицы Небесной [illegible] для подобной обстановки. Святой, углубившійся въ чтеніе книги, и св. [illegible] съ характерно [illegible] лицомъ — даже комичны въ своемъ реализмѣ. Зато въ этой картинѣ сказался большой красочникъ. Одно уже то, какъ распредѣлены мастеромъ розовыя пухлыя тѣльца ангелочковъ, частью пріютившихся у подножія трона, частью столпившихся въ облакѣ надъ головой Маріи, обнаруживаетъ изысканнаго колориста. Прекрасенъ и вечерній пейзажъ, занимающій половину картины: желтѣющее небо, мягкіе голубые и оливково-желтые холмы съ замками и спереди — густая оливковая масса листвы. Опять-таки восхитителенъ вечерній пейзажъ, точно взятый гдѣ-то въ холмистыхъ окрестностяхъ Комо, на картинѣ Каріани «Воскресеніе», принадлежащей графу Марацци въ Миланѣ. Этотъ торжественный образъ (1520 г.) можетъ считаться капитальнымъ трудомъ мастера, который, однако, и въ данномъ случаѣ не справился съ передачей драматическаго момента. Христосъ спокойно стоитъ въ воздухѣ, точно Его фигура вырѣзана изъ другой картины и сюда вклеена, а два жертвователя, стоящіе на первомъ планѣ въ сопровожденіи своихъ святыхъ патроновъ Іеронима и Іоанна Крестителя, слишкомъ очевидно «позируютъ для зрителя» и совершенно не заинтересованы совершающимся чудомъ [143].

За послѣднее время у историковъ явилась манія приписывать Каріани (не упомянутому, кстати сказать, Вазари) все, что хоть отдаленно соприкасается со стилемъ Джорджоне и Пальмы, но не можетъ быть отдано ни одному изъ этихъ мастеровъ. Благодаря этому, Каріани сдѣлали честь и атрибуціи одного изъ перловъ Берлинскаго музея — загадочной картины «Дѣвушка съ собачкой въ пейзажѣ», и картины, считавшейся за произведеніе Лотто въ Музео Чивико въ Миланѣ: «Разрушеніе Содома» [144]. И та и другая, однако, едва ли принадлежатъ той кисти, которая писала картины въ галлереѣ Боргезе или въ Бреpѣ. Особенно трудно оставить за Каріани берлинскую «Дѣвушку», не то портретъ, не то этюдъ, въ которомъ фантастически «аріостовскій» элементъ въ пейзажѣ такъ странно сочетается съ самымъ

---

[142] Мотивъ притаившихся въ зелени кроликовъ мы найдемъ и на картинѣ Марконы «Плачъ надъ Тѣломъ» (см. далѣе), гдѣ онъ, быть можетъ, не умѣстенъ, но какъ-то особенно трогательно указываетъ на любовь венеціанцевъ къ животнымъ.

[143] Поза его напоминаетъ нѣсколько картину Беллини въ Берлинѣ. Совершенно неправдоподобны пропорціи фигуры солдатъ у Гроба Господня (на второмъ или обрѣзе третьемъ планѣ).

[144] Едва ли можно согласиться и съ атрибуціей Каріани переполненной фигурами, необычайно красивой по своему серебристому колориту картины въ миланской Амброзіанѣ «Шествіе на Голгоѳу» (считавшейся раньше за произведеніе Луки Лейденскаго). Не слѣдуетъ ли въ ней скорѣе видѣть юношеское произведеніе Моретто. Зато типична для пальмескаго вкуса художника картина Бергамскаго музея «Мадонна со св. Еленой и другими святыми», вся заполненная, «перегруженная» модными, реалистическими фигурами.



*Джованни Кариани-Бузи? Дѣвушка въ пейзажѣ. Берлинскій музей.*

внимательнымъ реализмомъ фигуры сидящей на первомъ планѣ и прелестнаго бѣлаго грифончика, приютившагося рядомъ со своей госпожей. Именно озадачиваетъ эта разнородность составныхъ элементовъ картины. Сливающіеся бурные потоки и замокъ за деревьями напоминаютъ темы и темпераментность Досси (замѣтимъ мимоходомъ, что о первоначальномъ періодѣ творчества Досси мы ничего не знаемъ), сизое грозовое небо и розовая драпировка приближаютъ картину къ джорджонескимъ. Въ свою очередь, портретообразная некрасивая голова дѣвушки и совершенно натуралистически писанная «вульгарная» ея рука говорятъ о чемъ-то враждебномъ какъ благородному вкусу Джорджоне, такъ и романтизму главы феррарской школы [16].

[16] Благоразумнѣе оставить до поры до времени вопросительный знакъ подъ этой поразительной картиной. Не надо же забывать того, что [illegible] великихъ именъ своего времени для насъ не что иное, какъ мертвый звукъ, [illegible] неописанныхъ произведеній или аттестацій о немъ Вазари и Ридольфи, писавшаго болѣе ста лѣтъ послѣ эпохи Джорджоне, не сохранилось. Слѣдить же [illegible] что только [illegible], къ [illegible] — это одна изъ грубыхъ ошибокъ, въ которую постоянно впадаютъ [illegible] и которая [illegible] при современной [illegible]

Мало обычны [illegible] Рождение [illegible] въ Музео Чивико. Фигуры [illegible] Пригожинно [illegible] черта незнакомая [illegible] а фонъ съ большой [illegible] почвенное земли качаются, какъ корабли [illegible] другъ на друга массы, зловѣщие проблески небеснаго огня [illegible] въ [illegible] психологіи мастера. Вѣдь этотъ пейзажъ не прибавка, не фонъ, но самое главное, то, изъ-за чего художникъ соблазнился темой. Кто бы ни былъ авторъ картины (самую ея принадлежность къ венеціанской школѣ приходится ставить подъ сомнѣніе), она во всякомъ случаѣ достойна серьезнаго вниманія, какъ несомнѣнное отраженіе фантазіи нидерландскихъ художниковъ и въ частности дикихъ измышленій Босха на итальянской почвѣ.

---

Еще одинъ мастеръ, бергамецъ по происхожденію и послѣдователь Пальмы, Рокко Маркони[17], мастеръ, вообще, довольно сухой и апатичный, заслуживаетъ вниманія хотя бы за фоны на двухъ картинахъ, въ Венеціанской Академіи и въ церкви «Santi Giovanni et Paolo». Пейзажная декорація въ первой изъ нихъ нѣсколько еще примитивна, слишкомъ подстроена и выдаетъ въ компактныхъ массахъ листвы склонность къ схематизаціи (эту черту мы нашли у самого Джорджоне въ его «Моисеѣ» галлереи Уффици). Однако, чарующее впечатлѣніе производитъ передача воздуха, простора, далей, мягкая разработка безчисленныхъ деталей (особенно удалась мастеру рѣка среди невысокихъ холмовъ, а также кусты на первомъ планѣ). Что же касается фигуръ, изображающихъ «Плачъ надъ Тѣломъ Господнимъ», то это не что иное, какъ переданная въ краскахъ группа «Кальварія», неподвижная, застывшая, но не лишенная красиваго, спокойнаго ритма. Не списалъ ли Рокко, въ самомъ дѣлѣ, свою картину съ какого-либо скульптурнаго «Кальварія»? На такую мысль наводитъ, кромѣ всего прочаго, слишкомъ усердная «имитація» дерева въ крестѣ, точно только что принесенномъ изъ мастерской плотника. «Чичероне» высказываетъ предположеніе, что картина эта начата Базаити и, можетъ быть, Бокаччино, но, на нашъ взглядъ, другія картины Маркони доказываютъ, что онъ и одинъ былъ вполнѣ въ состояніи справиться съ подобной задачей.

---

стильнокритическаго метода, настоящей опасностью для мыслящаго изученія.

[16] Извѣстной «вертлявостью» отличаются еще фигуры въ картинѣ Брера, приписываемой Каріани — «Несеніе креста». На основаніи этой атрибуціи для насъ совершенно непонятны.

[17] Личность Рокко Маркони еще совсѣмъ не выяснена. Первая его картина относится къ 1504 г. Учителемъ его считается Пальма. Къ шедеврамъ мастера принадлежатъ «Христосъ и блудница» въ венеціанскомъ Palazzo Reale и слишкомъ красивая картина на тотъ же сюжетъ въ Феррарскомъ музеѣ. Умеръ Рокко въ 1529 году.



*Рокко Марконн, Pietà. Венецианская Академия*

Подъ именемъ Бонифацio Веронезе подразумѣвали недавно цѣлую семью художниковъ: различали Бонифацio I, Бонифацio II и Бонифацio III, знатоки съ удивительной тонкостью [illegible] изъ [illegible] влиянія, ихъ относительную значительность. Однако, изслѣдованія Густава Людвига положили предѣлъ этимъ фантазіямъ и доказали, что большинство картинъ, идущихъ подъ именемъ Бонифацio, — произведенія одного мастера, фамилія котораго была Питати. Что же касается наиболѣе слабыхъ изъ подобныхъ картинъ, то онѣ — произведенія обычныхъ сотрудниковъ мастера Антоніо Пальмы (1514—1575) и Баттисты ди Джакомо Пальма, если не просто копіи съ извѣстныхъ или затерянныхъ оригиналовъ Бонифацio.[148]

Однако, и сейчасъ личность Бонифацio далеко не вполнѣ выяснена — отчасти потому, что свѣдѣнія о немъ недостаточны, отчасти потому, что онъ уступаетъ своимъ художественнымъ темпераментомъ другимъ знаменитымъ венеціанцамъ XVI вѣка. Бонифацio шелъ по стопамъ другихъ болѣе сильныхъ и самобытныхъ художниковъ, и существеннаго, особеннаго, имъ самимъ ничего не найдено. Въ ранній періодъ своей дѣятельности онъ напоминаетъ Пальму и Каріани, позже онъ подпадаетъ подъ вліяніе Порденоне и Тиціана, подъ конецъ жизни онъ начинаетъ походить на Париса. Бонифацio — красивый мастеръ, превосходный колористъ, но все же то, что сказано имъ, лучше сказано другими.

Къ Пальмѣ Бонифацio ближе всего подходитъ въ своихъ «Santa Conversazione», т. е. въ изображеніяхъ Святого Семейства среди природы,[149] но при этомъ мастеръ не обладаетъ звучностью красокъ своего прототипа.[150] Въ обширныхъ декоративныхъ композиціяхъ онъ болѣе своеобразенъ, но все же не достигаетъ ни жизненности Тиціана, ни блеска Бордоне.[151] Наиболѣе красивы въ декоративномъ смыслѣ оба его «Тріумфа» въ Вѣнѣ, «Встрѣча Маріи съ Елизаветой» тамъ же (въ послѣдней картинѣ очевидно вліяніе Дюрера — особенно въ яркой зелени средняго дерева), «Чудо съ хлѣбами» среди грандіознаго горнаго пейзажа (Palazzo Reale въ Венеціи), оба варіанта «Поклоненія волхвовъ» (на одномъ чудесная панорама снѣжныхъ горъ и очень правдиво изображена итальянская деревня) и, наконецъ, прекрасная картина бытового характера «Лазарь», изображающая пиръ богатаго патриція подъ выходящей въ садъ колоннадой (послѣднія картины въ Венеціанской

---

[148] См. [illegible] Venezia, 1883; [illegible] Verona [illegible] «Jahrbuch der K. preuss. Kunstsammlungen», XXII, XXIII [illegible] «Santa Conversazione» [illegible] Nuovo Archivio Veneto, N. S., т. XI, 1906. Бонифацio ди Марцio родился въ 1487 г. въ Веронѣ, въ 1505 г. онъ переселился въ Венецію, гдѣ состоялъ ученикомъ Пальмы, а племянникъ котораго, Антоніо, былъ обычнымъ сотрудникомъ Бонифацio.

[149] Бонифацio находился въ свойствѣ съ Пальмой: племянникъ Пальмы, Антоніо ди Бартоломео, былъ женатъ на племянницѣ Бонифацio — Джуліи.

[150] Картины въ Ватиканской Пинакотекѣ, въ Венеціанской Академіи, въ Берлинѣ, въ Парижѣ и въ Петербургѣ.

[151] Наиболѣе значительнымъ трудомъ Бонифацio являются картины, исполненныя имъ съ учениками для палаццо Камерленги (Camerlenghi) съ 1530 по 1533 г. и нынѣ разбросанныя по разнымъ музеямъ, главнымъ образомъ въ Венеціанской Академіи и въ Вѣнѣ.



*Бонифацио Веронезе. Притча о Лазарѣ. Венеціанская Академія.*

Академіи. Еще эффектнѣе по краскамъ и по всему замыслу картина мастера въ Дрезденѣ «Моисей, спасенный изъ воды» и особенно картина съ тѣмъ же сюжетомъ въ миланской Брерѣ. Въ обоихъ случаяхъ Бонифацио старается приблизиться къ Тициану и является предвозвѣстникомъ Паоло Веронезе какъ въ смыслѣ расположенія массъ, такъ и въ смыслѣ красочныхъ созвучій. Съ цѣлью придать картинамъ наибольшую пышность, онъ заполняетъ ихъ яркими современными костюмами (часто заимствованными съ нѣмецкихъ гравюръ), а въ пейзажѣ размѣщаетъ тяжелыя массы темной листвы, протягивая за ними широкія панорамы горъ. Дѣйствительно, картины поражаютъ своимъ богатствомъ тѣхъ, кто не проникся вполнѣ всѣмъ великолѣпіемъ венеціанскаго искусства, но въ сущности онѣ страдаютъ отсутствіемъ убѣдительности: въ нихъ нѣтъ той трепетности, которая волнуетъ въ Лотто, и того строгаго, глубокаго отношенія къ дѣлу, которое заставляетъ прощать Пальмѣ его апатичную трезвость.

---

Общее впечатлѣніе отъ творчества уроженца Тревизо (мать Бордоне была венеціанкой) Париса Бордоне скорѣе «декоративнаго» порядка.[1] Х[illegible]

[1] О Парисѣ [illegible] Парисъ [illegible] около 1500 г. въ Тревизо [illegible] въ Венеціи [illegible] Венеціи и Тревизо въ 15[illegible] его «Кольцо св. Марка» въ 1538 г. [illegible] отправляется во Францію [illegible] Аугсбургѣ и затѣмъ [illegible] Умеръ [illegible] въ Венеціи [illegible] 1571 года.

терной черты Париса является какая-то «отдаленность» отъ своего предмета и проистекающій отсюда холодъ настроенія. Онъ одинъ изъ первыхъ рѣшился ввести въ венеціанскую [illegible] подобныя тѣмъ, какія [illegible] Флоренціи и Римѣ. Съ [illegible] особеннымъ удовольствіемъ [illegible] эффектныхъ «рекви-зитовъ» [illegible] Онъ любитъ орнаментальное сплетеніе фигуръ, при чемъ яркимъ, звучнымъ контрастамъ въ краскахъ (съ особеннымъ предпочтеніемъ глубоко-зеленыхъ и ярко-малиновыхъ) противопоставляетъ контрасты въ позахъ и жестахъ[163]. Характерна для этого блестящаго техника и сильнаго колориста его склонность къ пышности мелкоскладчатыхъ матерій, отливающихъ разными оттѣнками, къ многоколонной архитектурѣ, къ густой зелени растеній, къ глубокой синевѣ грозовыхъ тучъ, къ бѣлому, мѣстами раскраснѣвшемуся тѣлу мощныхъ красавицъ. При этомъ Парисъ «заполняетъ» свои картины безъ особенной заботы о смыслѣ этого заполненія — лишь бы онѣ были сплошь до тяжести «покрыты всякой роскошью».

Эти черты объясняютъ, почему Бордоне, этого типичнѣйшаго венеціанца, нельзя все же включить въ одинъ рядъ съ Джорджоне, Лотто и Тиціаномъ. У него именно нѣтъ той «интимной вѣры въ предметъ», которая порождаетъ подлинно великихъ художниковъ. Для него весь міръ — лишь пріятное зрѣлище. Даже любовь и страсть для Бордоне не болѣе какъ изысканное развлеченіе, а не самая суть жизни, не послѣдній ея смыслъ. Статуарный «каменный римлянинъ» Джуліо, и тотъ можетъ показаться въ своихъ аллегоріяхъ и миѳологіяхъ болѣе страстнымъ и «убѣжденнымъ», нежели мягкій, горячій въ тонѣ, но холодный по существу Парисъ.

Такую характеристику Бордоне легко провѣрить, если только обратиться къ его шедеврамъ. Сіяющая пламенными красками картина «Рыбакъ, передающій дожу кольцо св. Марка» (Венеціанская Академія) не напомнитъ намъ традицій школы Джованни Беллини, изъ которой, какъ прямое слѣдствіе отъ причины, должны были выйти и Джорджоне и Тиціанъ, не вспомнимъ мы предъ ней и о «солидной вещественности» Пальмы или объ обостренной чувственности Лотто. Зато мы увидимъ нѣчто родственное произведеніямъ Джентиле Беллини, Мансуети или Карпаччіо. Этотъ ихъ холодъ, холодъ офиціальнаго церемоніала, царитъ здѣсь, свойственное имъ наслажденіе внѣшнимъ блескомъ составляетъ суть картины. Не явные промахи въ рисункѣ, особенно въ перспективѣ (напримѣръ, слишкомъ высоко поднятый горизонтъ), лишаютъ эту картину той доли убѣдительности, которую мы привыкли встрѣчать у венеціанцевъ, а то, что мастеръ внутренно не былъ заинтересованъ своей задачей. Какъ оправдать, напримѣръ, пустоту

163 Черты эти проявляются особенно въ картинахъ Париса средняго и поздняго періода, тогда какъ въ раннихъ произведеніяхъ онъ болѣе приближается къ джорджонескимъ и пальмескимъ формуламъ. Превосходную «Мадонну въ пейзажѣ» Париса въ Брерѣ легко принять за первоклассную картину Тиціана.



золотистыхъ колоннъ [illegible] юнѣ и безучастность разодѣтыхъ въ мало-новый бархатъ се[illegible]

Во [illegible] Париса въ Ватиканской Пинакотекѣ «Бой св. Георгія съ [illegible] на [illegible] состояніе [illegible] вающія [illegible] среди которыхъ сверкаетъ мелькающіе [illegible] въ этомъ образѣ и вполнѣ тиціановскій пейзажъ [15] съ готическимъ дворцомъ, песочными холмами и нѣжнымъ кустарникомъ. Но [illegible] же художникъ счелъ возможнымъ самое событіе изобразить съ такой абсолютной безстрастностью? Застылъ бѣлый конь въ своемъ [illegible] застыла колѣнопреклоненная царевна такъ неправдоподобно вообразившая на пригорокъ и точно спитъ самъ закованный въ латы святой. Въ прекрасной картинѣ Кельнскаго музея мы очарованы какъ красивыми чисто венеціанскими фигурами, такъ и декораціей, роскошной и ритмичной. И опять здѣсь чувствуется, какъ всюду у Бордоне, что художникъ былъ исключительно заинтересованъ чисто декоративной затѣей, а не своей темой. Кто скажетъ, не всмотрѣвшись, что передъ нами Вирсавія, купающаяся на глазахъ у царя Давида, да и выискавъ этотъ сюжетъ, едва ли ему «повѣришь».

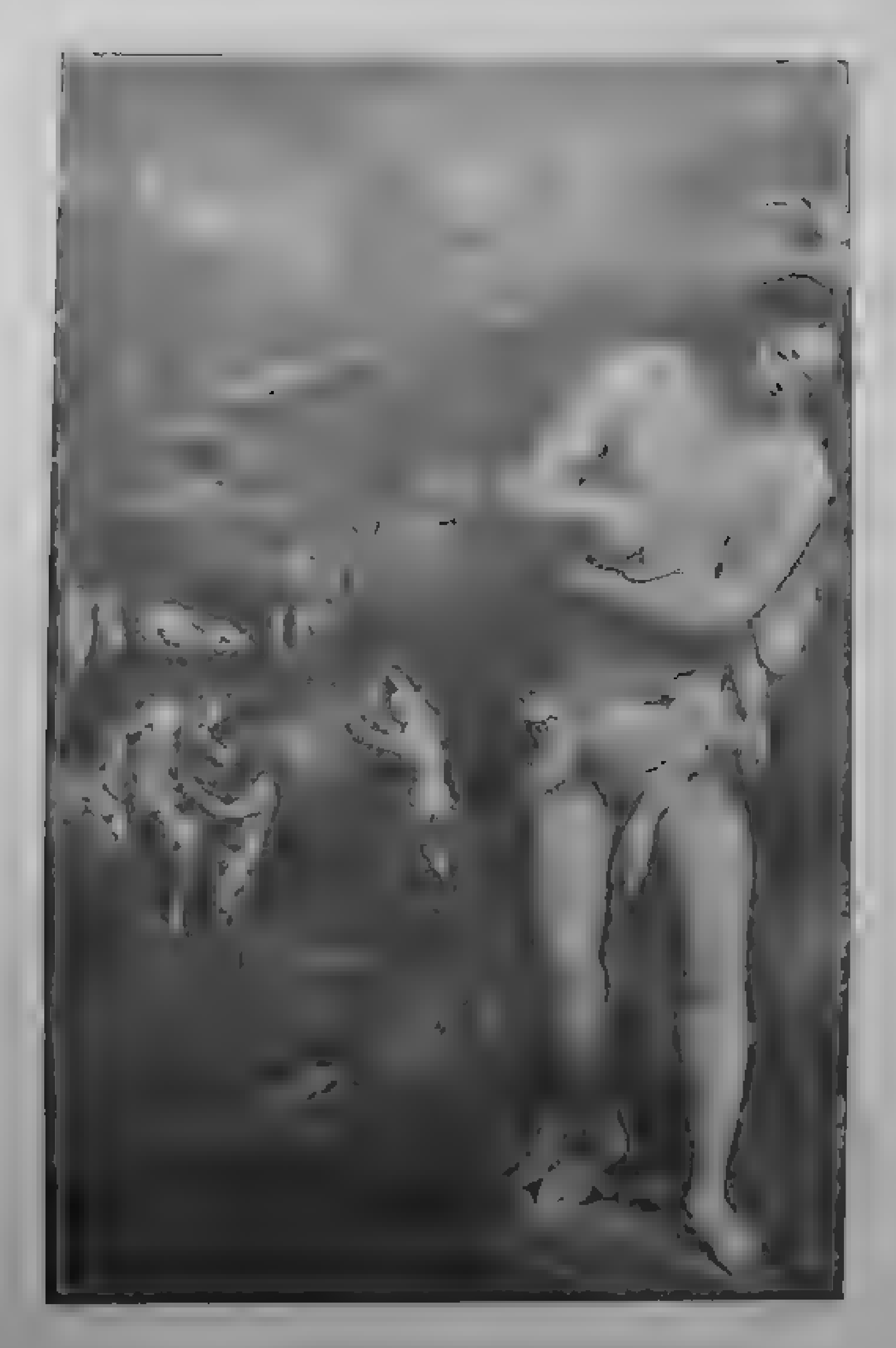
---

Къ сожалѣнію, мы вынуждены отказаться дать подобающую характеристику для одного изъ значительныхъ мастеровъ «золотого вѣка», Мартино да Удине, болѣе извѣстнаго подъ прозвищемъ Пеллегрино да Санъ Даніеле. Намъ не удалось видѣть его главнаго произведенія — росписи церкви Sant' Antonio въ San Daniele, надъ которой мастеръ трудился въ три пріема: съ 1495 по 1498, съ 1513 по 1514 и съ 1515 по 1522 годъ, и потому мы не можемъ имѣть о немъ настоящаго представленія. Кроу и Кавалькасель отмѣчаютъ въ первоначальномъ творчествѣ Мартино черты сходства съ фріульскимъ кватрочентистомъ Джованни Мартини, съ Чимой и Беллини, затѣмъ онъ подпадаетъ подъ вліяніе Джорджоне, Лотто и своего бывшаго ученика Порденоне (съ которымъ онъ работалъ вмѣстѣ при Феррарскомъ дворѣ въ 1508 г.), въ концѣ концовъ искусство Пеллегрино обнаруживаетъ вліяніе Корреджо и даже Рафаэля и Гауденціо. Одно это указываетъ на гибкость и воспріимчивость художественной личности Мартино и сближаетъ его съ такими мастерами, какъ Тимотео Вити, Даосси, отчасти Пьеро ди Козимо и

---

* Отмѣтимъ мимоходомъ большое сходство этого куска картины съ временами Романино. Фигуры придворныхъ, толпящихся у вѣтвистой ограды, можно прямо принять за произведеніе брешіанскаго мастера.

Вазари сообщаетъ, что Бордоне исполнилъ для Папы Висконти нѣсколько небольшихъ по восхитительныхъ пейзажей. Возможно, что это были чистые пейзажи, но, къ сожалѣнію, они не дошли до насъ. Красоты пейзажа и вообще декораціи отличаются почти всѣ картины Бордоне, но останавливаться на нихъ отдѣльно не имѣетъ смысла, такъ какъ и въ нихъ доминируетъ внѣшнее мастерство, а не интимное чувство природы.



таль [illegible] въ себѣ силы послѣдовать за движеніемъ наступившаго вѣка

Судя по [illegible] которыя мы знаемъ, это былъ во всякомъ случаѣ [illegible] прекрасно владѣвшій техникой. Живопись его [illegible] и довольно точная рисунокъ сначала нѣсколько рѣзки [illegible] (въ послѣдній періодъ даже обнаруживается [illegible] къ общему пороку времени — къ «вертлявости») [illegible] въ совершенствѣ. При всемъ томъ Пеллегрино не обладаетъ достаточной степенью выдержки (черта, приближающая его къ Лотто) и часто прибѣгаетъ къ «отсебятинѣ» тамъ, гдѣ, въ сущности, этого его знанія ему не позволяютъ [156]. Едва ли также можно приписать Пеллегрино, который былъ на нѣсколько лѣтъ старше Джорджоне, роль начинателя венеціанскаго золотого вѣка, тѣмъ болѣе, что дошедшія до насъ раннія произведенія его исполнены въ строгомъ характерѣ беллинесковъ [157].

---

Среди фріульскихъ художниковъ XVI вѣка заслуживаютъ еще упоминанія Себастіанъ Флориджеріо, женившійся на дочери Пеллегрино, Джованни да Удине и Морто да Фельтре, о которыхъ мы говорили выше, а также Джероламо, сынъ и ученикъ прекраснаго кватрочентиста-беллинеска Пьеръ Марія Пеннаки († 1515 г.), и Франческо Бекаруцци. Знаменитый въ свое время «Джероламо да Тревизо» представляется до сихъ поръ недостаточно выясненной личностью. Въ своемъ образѣ въ сакристіи венеціанской Salute онъ приближается къ Джорджоне и Тиціану, въ монохромныхъ же фрескахъ, украшающихъ капеллу св. Антонія въ болонскомъ San Petronio, и въ «Мадоннѣ» Лондонской галлереи онъ обнаруживаетъ сильное вліяніе Рафаэля, это отчасти можно объяснить тѣмъ, что Джероламо около 1530 года работалъ въ Генуѣ, гдѣ могъ изучать искусство рафаэлеска Перино дель Вага. Умеръ Джероламо въ

156 Укажемъ для примѣра на плохой рисунокъ ангела, и особенно его одежды, въ картинѣ «Благовѣщеніе» 1519 г. Венеціанской Академіи.

157 Изъ біографическихъ свѣдѣній, касающихся Пеллегрино, главнѣйшія слѣдующія: онъ сынъ живописца Баттисты, по прозванію «Скіавоне», родился около 1470 г.; своимъ художественнымъ образованіемъ обязанъ жившему въ Удине флорентинскому живописцу Антоніо, а также Доменико да Тольмеццо, кватрочентисту, приближающемуся по стилю къ Никколо да Фолиньо и къ Кривелли и, возможно еще, Беллини. Въ 1493 г. Мартино первый разъ именуетъ себя Пеллегрино въ документѣ, устанавливающемъ его сотрудничество съ Мартино да Тольмеццо и съ сыномъ послѣдняго Джованни Мартини въ Джемонѣ; въ 1494 г. онъ пишетъ алтарную картину для Озопо, которую Кроу и Кавалькассель считаютъ шедевромъ мастера; около того же времени онъ женится на дочери живописца Сан-Даніеле и собирается въ Римъ (поѣздка эта, кажется, не состоялась); въ 1498 г. оканчиваетъ первую партію росписи церкви св. Антонія въ Санъ-Даніеле; въ 1499 г. бѣжитъ отъ турецкаго нашествія въ Удине, гдѣ состоитъ съ 1501 по 1503 г. членомъ городского совѣта. Въ 1503 г. имъ написанъ ретабль въ соборѣ Аквилеи. Съ 1504 по 1508 г. онъ нѣсколько разъ посѣщаетъ Феррару, а съ 1508 по 1512 г. живетъ тамъ постоянно (между прочимъ, Мартино изготовляетъ въ 1508 г. декораціи для одной комедіи Аріоста); въ 1512 г. онъ возвращается въ Удине, а съ 1513 г. возобновляетъ работы въ Санъ-Даніеле; съ 1519 по 1521 г. расписываетъ органныя дверки для собора въ Удине, [illegible] въ Palazzo Co[illegible] въ 1522 г. оканчиваетъ роспись [illegible] въ 1527 г. Позднѣе [illegible] является конкурентомъ Мартино на заказъ трибуны органа и получаетъ его. Умеръ Мартино 23 декабря 1547 г. въ [illegible] [illegible] въ «Mon[illegible] [illegible] Venezia [illegible] Venezia [illegible] «Archivio [illegible] XXXI, Venezia 1886 [illegible] «Pe[illegible]» № 25, 24 [illegible] 1895. F. di Maniago, Storia delle arti [illegible] 1823.



1545 году въ [illegible] среди [illegible] свадьбы Генриха VIII Франциско [illegible] подражанія Порденоне и Лотто [illegible] Ипполитъ II [illegible] произведеній значащихся подъ его именемъ [illegible] «Св. Іоаннъ [illegible] (святой изо-браженъ лежащимъ среди лѣсного пейзажа, довольно реалистично трактованнаго) и [illegible] «Св. Франциска» въ Венеціанской Академіи. Съ Бонифацио мы встрѣтимся еще въ нашемъ изслѣдованіи портретной живописи, гдѣ намъ предстоитъ изученіе и такихъ замѣчательныхъ портретистовъ, какъ Бартоломео Венеціано, Бернардо Личинио (Порденоне) Доменико Капріоло, Каваццола и Торбидо.

Изъ ряда бергамскихъ художниковъ, извѣстныхъ подъ фамиліей Санта Кроче, наиболѣе податливымъ новымъ вѣяніямъ оказался Джероламо (предполагаемый ученикъ и одинъ изъ наслѣдниковъ Джентиле Беллини), умершій 9 іюня 1556 года. Еще совершенно въ беллиніевскихъ традиціяхъ исполнены его внушительная и красивая картина «Христосъ, являющійся апостоламъ» (1513 г.) въ Венеціанской Академіи (не уступаетъ Беллини и Чимѣ сложный, прекрасно разработанный пейзажъ съ замками на холмахъ), торжественный образъ «Св. Ѳомы Аквинскаго» (1520 г.) въ венеціанскомъ S. Silvestro (увеличенный въ послѣдующія времена) и большой образъ (1527 г.) въ Лувиньяно близь Падуи. Напротивъ того, въ образѣ «Св. Маркъ среди святыхъ» (1541 г.) въ Бурано и особенно въ «Тайной вечери» (1549 г.) венеціанскаго San Martino Санта Кроче обнаруживаетъ склонность перенять нѣкоторыя формулы пальмесковъ и Париса Бордоне.

---

Отдѣльно отъ всѣхъ живописцевъ «венеціанскаго круга» стоитъ своеобразный художникъ Франческо Дзаганелли да Котиньола, предполагаемый ученикъ Рондинелли, мощный, патетичный и неуравновѣшенный мастеръ, то позволяющій себѣ дерзновенныя смѣлости, которыя сближаютъ его съ передовыми венеціанцами — съ Порденоне, Кампаньолой и даже съ Бассано, то опять обнаруживающій странный примитивизмъ, напоминающій еще искусство мантеньесковъ и беллиніесковъ, въ родѣ Коссы, Монтаньи, Пальмеццано. Эта разнохарактерная смѣсь встрѣчается даже въ позднихъ произведеніяхъ Котиньолы. Многое носитъ въ его картинахъ опредѣленные слѣды и нѣмецкихъ вліяній. Во всякомъ случаѣ, къ самому поразительному въ живописи XVI вѣка и по силѣ красокъ, и по техникѣ, отражающей мужественную волю, и, наконецъ, по глубинѣ концепціи — принадлежатъ такія картины Франческо, какъ «Поклоненіе пастырей» и «Распятіе» въ Равеннскомъ музеѣ. Эти произведенія стоятъ особнякомъ, въ

шихъ вѣетъ тѣмъ [illegible] здоровьемъ, которое такъ бодритъ въ искусствѣ Пьеро деи Франческа и нѣкоторыхъ фламандцевъ и въ то же время они полны той религиозной убѣжденности, которую въ XVI вѣкѣ приходится считать рѣдкостью [108].

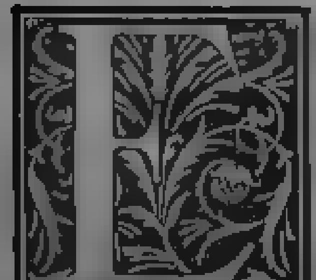


[illegible] Изъ картинъ Кастильоне [illegible] красивую [illegible] картину «Мадонна съ двумя святыми» 1505 г. въ Брерѣ и «Мадонну [illegible]» 1512 г. въ [illegible] около Вероны. Умеръ Франческо между 2 [illegible] и 1533 гг. [illegible] Франческо Бернардино [illegible] [illegible] рафаэлевскаго [illegible] Мадонна [illegible] 1513 г. въ Брерѣ.

[illegible] Вазари [illegible] Папы [illegible] Умеръ [illegible] 1550 г. [illegible] Rome [illegible] 1912, т. II, стр. 308.

Савольдо. Поклоненіе пастуховъ. Туринская Пинакотека.

# XI



Есть общія черты между Бордоне и уроженцемъ Брешіи Савольдо[1]. Но послѣдній несравненно сочнѣе перваго и въ то же время какъ-то грузнѣе и неповоротливѣе. Никто изъ художниковъ (по крайней мѣрѣ, въ Италіи) не передавалъ съ такой полной убѣдительностью вещественность. У Савольдо не только выраженъ въ краскахъ живой матеріалъ (у него даже замѣчается особое увлеченіе переливающими шелковистыми матеріями), но все на его картинахъ производитъ впечатлѣніе чего-то грузнаго и тяжелаго, иногда до пол…

[1] Изъ Брешіи вышелъ цѣлый рядъ значительныхъ художниковъ, начиная съ Фоппа и кончая [illegible] … Прежде всего, тамъ, [illegible] къ которому были обращены брешіанскіе художники, была Венеція и до конца XV в. — Падуя. [illegible] XVI вѣка [illegible] Венеція [illegible]



разности. Г[illegible] Зицени не найти та[illegible] у Савольдо. Н[illegible] стремились ся въ [illegible]. Но [illegible] вообще обыденно материалистичные [illegible] Напримѣръ его бор[illegible] старцы [illegible] въ небѣ Бога [illegible] святыя задумываются и принимаютъ задумчивыя позы. Все это лишь статисты, а не актеры, натурщики, а не живые люди. Въ цѣломъ исполненіе картинъ Савольдо ровное и солидное, близко по духу къ апатичному мастерству Пальмы.

Черты художественнаго характера Савольдо сказываются и въ «декорацiяхъ» его картинъ. Онѣ обнаруживаютъ исключительное для времени и для Италiи знанiе природы; онѣ написаны въ сочныхъ, глубокихъ краскахъ, въ превосходной «жирной» техникѣ. Иныя изъ нихъ необычайно натуральны по мотивамъ, но и онѣ лишены трепетности [161]. Савольдо къ тому же не отдаетъ подъ нихъ много мѣста. Наиболѣе изысканное, что имъ сдѣлано въ этомъ родѣ, это узенькiй фрагментъ венецiанской ведуты, видимый въ фонѣ у самой рамы въ лондонской его «Венецiанкѣ», но и этотъ кусокъ у него выпущенъ въ берлинскомъ вариантѣ той же картины, представляющей собой такой же «венецiанскiй костюмъ», превращенный въ «ликъ святой Магдалины» лишь посредствомъ помѣщенія рядомъ съ задрапированной въ шелкъ дѣвушкой баночки съ елеемъ [162].

---

жилъ болѣе интенсивную художественную дѣятельность, и за этотъ перiодъ времени мастера, уроженцы Брешiи и ея окрестностей, успѣли въ самыхъ ея стѣнахъ создать длинный рядъ превосходныхъ произведенiй. Съ другой стороны, характерно для художественной жизни Брешiи, что двое самыхъ даровитыхъ, самыхъ яркихъ ея художниковъ, Романино и Савольдо, принуждены были въ этотъ цвѣтущiй перiодъ отсутствовать изъ родного города, очевидно, потому, что не находили себѣ здѣсь достаточнаго примѣненiя.

Рядъ брешiанскихъ художниковъ XVI вѣка открываетъ ученикъ Фоппы Флорiано Феррамола, еще преданный традицiямъ кватрочченто въ духѣ Мантеньи, вичентинцевъ и болонцевъ и отражающiй въ нѣкоторыхъ [illegible] особенно въ сухости и ясности красокъ, [illegible]. Къ концу жизни онъ нѣсколько поддается чужимъ влiянiямъ, но все же не въ состоянiи совершенно освободиться отъ примитивной скованности. Главныя произведенiя Феррамолы: берлинская «Мадонна со святыми» 1513 г. — самая ранняя изъ достовѣрныхъ произведенiй мастера, фрески и органныя дверки въ Ловере [illegible], «Турниръ на площади въ Брешiи» въ Кенсингтонскомъ музеѣ, «Несенiе креста» въ Брешiанской галлереѣ. Умеръ Феррамола 3 iюля 1528 г. — О брешiанской школѣ см. [illegible] 1896; G. B. Carboni «La pittura di Brescia», Brescia, 1760; G. A. Averaldi «Le scelte pitture di Brescia», Brescia, 1700; Const. Jos. Ffoulkes et R. Maiocchi «Vincenzo of Brescia Foppa [illegible]», London, 1909; A. Sala «Pittura di Brescia», Brescia, 1834. — О Савольдо см., кромѣ того, статьи G. Biscaro въ «Archivio storico dell' Arte», 1895, стр. 368 и G. Ludwig'a въ «Jahrbuch der K. pr. Kstsmml.», XXVI, 1905.

[160] Савольдо въ юности жилъ одно время во Флоренцiи, однако, именно у этого «венецiанца» меньше всего тосканской изощренности.

[161] Самой натуралистичной изъ композицiй Савольдо является его «Поклоненiе Младенцу», имѣющееся въ двухъ экземплярахъ, изъ которыхъ одинъ — въ венецiанскомъ [illegible] совершенно [illegible]. [illegible] композицiи имѣетъ въ себѣ что-то [illegible] и въ то же время наводитъ на мысль, что мастеръ воспользовался для нея тѣми «яслями», которыя сооружались въ церквахъ въ сочельникъ [illegible]. Особенно [illegible] видъ всему придаетъ полуфигура зрителя (не автопортретъ ли художника?), высовывающаяся въ отверстiе въ стѣнѣ того сарая, въ которомъ прiютилась Святая Семья. Это чисто венецiанская [illegible] тѣхъ элегантныхъ [illegible] зрителей, [illegible] Карпаччо въ своемъ [illegible] монастыря [illegible].

[162] Еще вопросъ: не есть ли эта баночка просто атрибутъ, обозначающiй, что передъ нами куртизанка.



Романино. Христосъ передъ Пилатомъ. Фреска въ Кремонскомъ соборѣ.

Иногда Савольдо прибѣгаетъ къ старымъ, унаслѣдованнымъ отъ Джамбеллино и падуанцевъ схемамъ, но сообщаетъ имъ всѣ пріобрѣтенные живописью XVI вѣка пріемы, въ смыслѣ иллюзіонизма и передачи пластичности. Особенностью Савольдо является освѣщеніе, которымъ онъ пользуется все для того же усиленія скульптурнаго впечатлѣнія [1]. На всѣхъ картинахъ мастера свѣтъ, въ одно и то же время и опредѣленный и мягкій, «безмятежный», играетъ доминирующую роль. Савольдо любилъ противопоставлять сѣро-мертвенный тонъ сумеречнаго освѣщенія на тѣлѣ, при чемъ блескъ зари въ небѣ (превосходная картина «Св. Іеронимъ» въ собраніи Лэйарда въ Венеціи или эффектная «[illegible]» съ пейзажемъ, [illegible]

[1] Вазари отзывается съ похвалой объ его картинахъ съ эффектами ночи и огня, утверждаетъ даже, что Савольдо былъ мастеромъ въ изображеніи фантастическихъ сюжетовъ. Къ сожалѣнію [illegible] картины мастера [illegible] до насъ.

дицы. Мо[illegible] ихъ видишь, что [illegible] Караваджо. Въ сущности здѣсь [illegible] характерными для Караваджо [illegible] грубый и личный [illegible] души натурализмъ.

---

Контрастомъ [illegible] (несмотря на всю красоту красокъ [illegible]) является все безпокойное, нервное и мятежное творчество другого великаго брешианца Джироламо Романино, работавшаго не только на родинѣ, но и въ Кремонѣ, въ Тріентѣ и въ другихъ городахъ Сѣверной Италіи.[13] Вмѣстѣ съ Порденоне и съ Лотто это самый неуравновѣшенный художникъ первой половины XVI вѣка. Всякое его произведеніе выдаетъ какую-то спѣшку, порывъ, и въ то же время его творчество полно самобытныхъ измышленій, которыя Романино бросаетъ со щедростью импровизатора, сознающаго, что запасъ его фантазіи неисчерпаемъ. Вполнѣ понятно, что въ довольно обильномъ творчествѣ мастера далеко не все одинаково прекрасно, а моментами онъ даже доходитъ до непростительнаго неряшества, довольствуясь тѣмъ, что сразу подсказало ему воображеніе. Страдаетъ онъ и другимъ недостаткомъ импровизаторовъ — слишкомъ большой податливостью на чужія вліянія: то видишь въ его произведеніяхъ отклики Пальмы и Джорджоне, то его увлекаютъ нѣмецкія гравюры, то онъ соперничаетъ съ Тиціаномъ или съ художниками средней Италіи. Но нужно отдать

---

[illegible] Изъ картинъ Савольдо, кромѣ названныхъ, замѣчательны еще: «Мадонна въ облакахъ надъ святыми» въ миланской Брерѣ, здѣсь съ безподобнымъ мастерствомъ переданъ воздухъ вокругъ фигуръ [illegible] пейзажъ, изображающій морской портъ; «Рождество» въ Венеціи [illegible] Альбани въ Урбино; два варіанта «Преображенія» — въ Уффици и въ Амброзіанѣ, — очень занимательны [illegible] фигура Христа [illegible] тѣмъ [illegible] очень [illegible] «Поклоненіе пастуховъ» въ Туринской галлереѣ, [illegible] Джорджоне черты въ пейзажѣ, и варіантъ той же композиціи въ [illegible] Кортѣ 1527 г.; «Товій и ангелъ» въ галлереѣ Боргезе [illegible] художникомъ [illegible] Савольдо и Лотто [illegible] за исключеніемъ одной картины 1523 г. въ Верон[illegible] [illegible] не находитъ себѣ подтвержденія. Кроу и Кавалькаселль считаютъ нужнымъ подробно разбирать образъ «Мадонна со святыми» [illegible] фра Марко Пенсабени въ 1520 г. и оконченный Савольдо [illegible] въ Тревизо, однако картина эта вовсе не характерна для мастера. За исключеніемъ нѣкоторыхъ [illegible] престольный образъ [illegible] выдаетъ художественный вкусъ, слишкомъ еще преданный традиціямъ кватрочентто [illegible] Чисто затѣйливая [illegible] на [illegible] которыхъ возсѣдаетъ Богородица. Савольдо былъ женатъ, какъ кажется, на фламандкѣ [illegible] не слѣдуетъ ли и это принять во соображеніе, разбирая «натуралистическій» характеръ его картинъ, вообще столь необычный для «латинщины» того времени. Преданіе гласитъ, что Савольдо былъ богатъ и занимался живописью для развлеченія, даря свои картины церквамъ, но свѣдѣніе это едва ли достовѣрно. П. Пино въ 1548 г. говоритъ, что его поддерживалъ одно время послѣдній герцогъ Миланскій. Его восхваляетъ, между прочимъ, и Аретинъ за работы «in fresco», гуашью и масломъ. Родился Савольдо около 1480 г.; упоминается въ послѣдній разъ въ декабрѣ 1548 г. въ письмѣ Аретина. Подпись «Jacobus Savoldo, 1540» на картинѣ въ Венеціанской Академіи указываетъ, какъ будто, на существованіе второго Савольдо, шедшаго по стопамъ перваго. Но самая эта подпись не внушаетъ довѣрія.

[13] Тождество имени и того и другого мастера привело къ нѣкоторымъ недоразумѣніямъ. Надо, впрочемъ, замѣтить, что Савольдо всегда называется Джованни Джироламо [illegible] Romanino всегда [illegible] Романино [illegible] При этомъ даже самое поверхностное знакомство съ пріемами обоихъ художниковъ разрѣшаетъ всѣ могущія возникнуть сомнѣнія. Тождество именъ позволяетъ еще путать Романино съ падуанскимъ мастеромъ [illegible] работавшимъ одновременно съ брешіанскимъ художникомъ въ Падуѣ, но Серра, судя по сохранившимся произведеніямъ, неизмѣримо слабѣе Романино.



*Романино. Ecce Homo. Фреска въ Кремонскомъ соборѣ*

справедливость Романино, несмотря на элементы подражательности, его всегда легко узнать не только потому, что онъ прибѣгаетъ къ ограниченному ряду своеобразныхъ типовъ мужскихъ и женскихъ, но и благодаря тому, что онъ выработалъ совершенно особый строй композиціи въ одно и то же

[illegible]

время [illegible] ремесленной техники, перехо- дящіи въ чрезвычайную пышность.

Совершенно исключительное положеніе занимаетъ Романино, какъ кра- сочникъ и техникъ живописи. Такія его картины, какъ оба большихъ образа «Мадонны», — въ Падуанскомъ музеѣ и въ брешіанскомъ San Francesco, — про- изводятъ поразающее впечатлѣніе даже послѣ того, какъ глазъ налюбовался на всѣхъ звучныхъ «симфоніяхъ» лучшихъ венеціанцевъ: Джорджоне, Тиціана и Пальмы. Эти картины производятъ буквально такое впечатлѣніе, точно источники свѣта заключены въ нихъ. Или еще приходитъ на умъ, что Ро- манино писалъ по золоту, просвѣчивающему сквозь тонкій слой эмале- выхъ красокъ. Самая техника его совершенно своеобразна и напоминаетъ нѣсколько «акварельные», разсчитанные на прозрачность красокъ пріемы нидерландцевъ въ родѣ Мемлинга, Давида и, позже, Н. Бреігеля. Но только «венеціанецъ» не желаетъ при этомъ прибѣгать къ облегченному способу точной обрисовки контуровъ: онъ смѣло сливаетъ колеры, избѣгая рѣзкихъ очертаній, стараясь передать окутанность всего атмосферой. Савольдо болѣе близокъ къ нидерландцамъ (а также къ ломбардцамъ) въ своемъ преслѣ- дованіи корпусности, вещественности; его фигуры всегда кажутся раскрашен- ными и хитроосвѣщенными статуями. Романино, при всѣхъ своихъ германи- ческихъ увлеченіяхъ, болѣе характерный венеціанецъ: онъ одинъ изъ раннихъ «импрессіонистовъ» исторіи новой живописи, онъ — съ головы до ногъ живо- писецъ, чуждающійся всего того, что сближаетъ живопись съ пластикой.[167]

Въ этомъ главная и самая плѣнительная черта искусства Романино; остальные же элементы, изъ которыхъ оно складывается, уступаютъ ей, и ихъ мастеръ раздѣляетъ съ другими венеціанскими художниками XVI вѣка. Романино не создалъ особенно поэтичныхъ или драматично захватываю- щихъ образовъ, онъ и не прибѣгаетъ къ какимъ-либо затѣйливымъ сцена- ріямъ. Въ большинствѣ случаевъ мастеръ заполняетъ все предоставленное ему пространство фигурами, среди которыхъ онъ, съ особенной охотой и несмотря на историческій анахронизмъ, вводитъ «статистовъ», одѣтыхъ въ костюмы по послѣдней модѣ, съ пернатыми шляпами на головахъ, въ Pluder- hosen, въ элегантныхъ колетахъ.[168] Напротивъ того, въ фонахъ Романино старается лишь дать нѣчто приблизительно намекающее на мѣсто дѣй- ствія, или же какое-либо красивое красочное пятно, способствующее настро- енію (прекрасны, напримѣръ, сизыя грозовыя тучи на «Положеніи во гробъ» Венеціанской Академіи). Впрочемъ Романино, когда захочетъ, можетъ быть отличнымъ иллюзіонистомъ. Ракурсы и всѣ ухищренія фигурной и архитектурной

[167] Какими остроумными импрессіонистскими пріемами пользуется онъ и во фрескахъ, напри- мѣръ, въ Бреше[illegible], или въ чудесахъ [illegible] Христа» брешіанскаго музея, или еще въ плафонѣ [illegible], изображающемъ ко- лесницу Аполлона, летящую по облакамъ.

[168] Насколько [illegible] портретъ мастера, отводятъ ему одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ въ этой области — [illegible] Тиціана, Моретто и Лотто.

[illegible] для него [illegible].[139] Но онъ никогда на нихъ не останавливается, оказываясь и въ этой области скорѣе «импрессіонистомъ», нежели точнымъ копировщикомъ видимости. Поэтому вѣроятно и затруднительно указать на особо выдающіеся пейзажи въ творчествѣ художника. Но каждый разъ, когда кусочекъ природы выглядываетъ изъ-за фигуръ Романино, этотъ кусочекъ поражаетъ красотой своего сочнаго горячаго тона, имѣющаго всегда большое значеніе въ общемъ эффектѣ картины.[140]

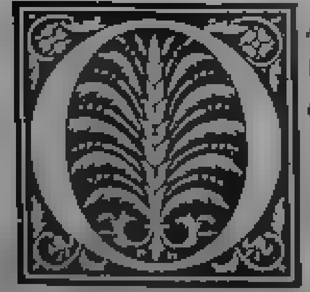


[139] Укажемъ, напримѣръ, на смѣлый ракурсъ «Аполлона» въ Триентѣ, на иллюзіонную передачу алтаря съ запрестольной картиной въ «Св. Аполлоніи». Замѣчательна также всегда у Романино передача матеріи въ портретахъ.

[140] Годомъ рожденія Романино считается 1485 г., возможно, что онъ былъ ученикомъ Пеллегрино да Санъ-Даніеле и Феррамолы. Съ 1510 г. начинаются свѣдѣнія объ его самостоятельной дѣятельности («Pietà» — нынѣ въ собраніи лорда [illegible]; до 1512 г. написанъ его великолѣпный образъ «Мадонна со святыми» въ брешіанскомъ San Francesco; въ годы осады Брешіи войсками Гастона де Фуа (1511—1512) онъ работалъ въ Падуѣ; въ 1517 г. мы снова застаемъ его въ Брешіи, а въ октябрѣ того же года онъ приглашенъ въ Кремону для оцѣнки фресокъ Альтобелло. Съ 1519 г. по сентябрь 1520 г. онъ пишетъ фрески въ кремонскомъ Дуомо: «Христосъ передъ Пилатомъ», «Бичеваніе», «Терновый вѣнецъ» и «Ecce homo», въ 1521 г. вмѣстѣ съ Моретто расписываетъ [illegible] въ брешіанскомъ San Giovanni и около того же времени пишетъ для деревни въ Роленго фрески, нынѣ перенесенныя въ Брешіанскій музей; въ 1525 г. относится «Рождество Христово» Національной галлереи въ Лондонѣ, написанное для [illegible] въ 1531—1532 г. Романино расписываетъ, по заказу кардинала Бернардо фонъ Клесъ, замокъ въ Тріентѣ; въ 1534 г. у него рождается сынъ, и умираетъ жена; въ томъ же [illegible] году онъ расписываетъ церковь въ Пизонье, близъ озера Изео; въ 1540 г. покрываетъ дверки органа въ веронскомъ San Giorgio; по документу 1548 г. мы узнаемъ, что онъ былъ вторично женатъ и имѣлъ четырехъ дѣтей, въ этомъ году онъ показываетъ, что ему шестьдесятъ два года; въ 1557 г. онъ договаривается написать для бенедиктинскаго монастыря въ Маденѣ «Нагорную проповѣдь». Умеръ Романино въ 1566 г. Среди многочисленныхъ учениковъ и послѣдователей Р. нужно упомянуть Каллисто Пьяцца, красиваго, но нѣсколько холоднаго мастера, произведеніями котораго изобилуетъ Лоди (жилъ приблизительно до 1562 г.), Франческо Прато изъ Караваджо, Джероламо Муціано (о которомъ мы говорили выше) и особенно автора великолѣпныхъ фресокъ въ брешіанской «Претурѣ», блестящаго декоратора Латтанціо Гамбара (умеръ молодымъ въ 1574 г.), съ котораго въ Брешіи можно начинать періодъ барокко. Вліяніе Романино на кремонскую школу было такъ велико, что отзвуки его встрѣчаются даже въ произведеніяхъ Андреа Маинарди «il Chiaveghino», работавшаго въ началѣ XVII в. — См. вышеуказанные труды о брешіанской живописи. Crowe and Cavalcaselle «History of painting in North Italy», изд. 1912 г., стр. 259 и, кромѣ того: L. Chizzola «Le pitture e sculture d. Brescia», Brescia 1760. [illegible] «El [illegible] d. Brescia», Brescia 1620 [illegible] Fresken [illegible] Romanino [illegible] Innsbruck, 1901.

*Моретто. Пророкъ Илья въ пустынѣ. Церковь San Giovanni Evangelista въ Брешіи*

## XII.



ДНОМУ изъ брешіанцевъ удалось, соединивъ солидное «вѣрное» мастерство и строгій реализмъ Савольдо съ красочнымъ блескомъ Романино, все же сообщить этимъ особенностямъ возвышенный оттѣнокъ и выработать нѣчто рѣдчайшее для всей живописи венеціанскаго круга: материальную монументальную стильность. Этотъ восхитительный мастеръ — Алессандро Бонвичино, извѣстный болѣе подъ прозвищемъ Моретто да Брешія. Если Савольдо примыкаетъ къ



[illegible] Моретто можно сравнить съ мисти-
комъ» Джорджоне. Но эта мистическая нота выражена у Бонвичино не [illegible] только [illegible] въ типахъ [illegible] Моретто [illegible] романтикѣ Феррары или [illegible] Венеціи [illegible].

Впрочемъ, на поверхностный взглядъ къ характеристикѣ Моретто могла бы подойти и характеристика Савольдо — настолько слова вообще плохо выражаютъ особенности дарованія. Моретто тоже [illegible] мастеръ, [illegible] въ формахъ, нѣсколько неповоротливый въ движеніяхъ. Но болѣе внимательное ознакомленіе съ лучшими оригиналами того и другого мастера указываетъ на существенное между ними различіе. Одна знаменитая «нѣжно звучащая» зеленоватая серебристость Моретто, которую онъ долженъ былъ передать своему лучшему ученику Дж. Б. Мороне[172], отводитъ ему особое мѣсто и сообщаетъ его картинамъ, несмотря на грузность формъ, тонкую и возвышенную поэтичность. Но и другія черты творчества выдѣляютъ Моретто изъ ряда современниковъ. Въ композиціяхъ онъ ближе другихъ подходитъ къ формуламъ равновѣсія и заключенности, найденнымъ тосканцами и римлянами[174]. При этомъ онъ избѣгаетъ разныхъ свѣтовыхъ эффек-

---

171 Alessandro Bonvicino принадлежитъ къ семьѣ, происходящей изъ [illegible] близъ Бергамо, переселившейся еще до рожденія художника въ [illegible] г. въ Брешію. Судя по показанію 1548 г., Алессандро родился около 1498 г. въ Брешіи, гдѣ и прожилъ почти всю жизнь. Лѣтъ восемнадцати, въ 1516 г., онъ сотрудничалъ съ Феррамоли въ росписи органныхъ дверокъ для церкви въ Ловере, но былъ ли онъ ученикомъ этого мастера — въ точности неизвѣстно. Въ самыхъ раннихъ картинахъ замѣчается въ его искусствѣ «рафаэлескій привкусъ», но заключать изъ этого, что мастеръ посѣтилъ въ молодыхъ годахъ среднюю Италію — опрометчиво, ибо онъ могъ ознакомиться съ новымъ «римскимъ» стилемъ изъ творчества художниковъ Феррары: Гарофало, [illegible] Карота или Фра [illegible] да Фельтре. Къ 1518 г. относится его картина въ Бергамской галлереѣ — «Христосъ съ крестомъ и зритель». Въ 1521 г. мы застаемъ Моретто сотрудничающимъ съ Романино въ украшеніи живописью капеллы Corpo Domini церкви S. Giovanni Evangelista; въ 1530 г. имъ написана картина въ San Francesco «Св. Маргарита»; къ 1539 г. относится «Мадонна со св. Николаемъ» въ Брешіанской галлереѣ, къ 1540 г. — образъ «Богородицы со святыми» въ веронскомъ San Giorgio, къ 1542 г. — «Богородица во славѣ» Брешіанской галлереи. Въ это время онъ входитъ въ сношенія съ Аретиномъ и, какъ кажется, сближается съ Тиціаномъ; около 1544 г. написанъ для Монсельче шедевръ мастера «Магдалина у ногъ Христа», нынѣ украшающій трапезу церкви Santa Maria della Pieta въ Венеціи; въ октябрѣ 1554 г. окончена [illegible], бывшая въ собраніи Вебера въ Гамбургѣ, послѣдняя характерная для Моретто [illegible]. Два мѣсяца спустя (29 декабря) мастеръ скончался. — См. G. Frizzoni «A. B. detto il Moretto» въ «Giornale d'erudizione artistica», Perugia, 1896; P. da Ponte «Opere del Moretto», Brescia, 1898; P. Molmenti «Il Moretto d. B.», Firenze, 1898, а также статья въ «Nuova Antologia» 1 іюня 1898 г.; [illegible] «A. B.» въ «Emporium» IV, 1898, и отдѣльно «Il genio e le opere di A. B. d. M.», Bergamo, 1898; [illegible] «A. B.», Brescia, 1840. Изъ немногочисленныхъ учениковъ Моретто, ближе всего къ нему подходитъ знаменитѣйшій портретистъ XVI в. бергамецъ Джованни Баттиста Мороне (1520-1578), о которомъ мы пространнѣе будемъ говорить во второй части нашего изслѣдованія.

172 Совершенно нидерландскій пейзажъ во вкусѣ Боутса и предвѣщающій Момпера стелется, напримѣръ, въ фонѣ картины Неаполитанскаго музея «Христосъ у колонны».

173 Со своимъ предполагаемымъ учителемъ Феррамоли Моретто ничего не имѣетъ общаго. Мало общаго и между самимъ Романино и Моретто. Краски послѣдняго абсолютно своеобразны, и аналогіи къ нимъ можно найти лишь въ явленіяхъ, совершенно съ нимъ не связанныхъ — у Греко, Бассано, Рембрандта, Вермэра, [illegible] и т. д.

174 У него попадаются даже заимствованія съ композицій Рафаэля и Микель Анджело, напр., на картинахъ «Избіеніе младенцевъ» въ церкви С. Джованни и «Пьянство Ноя» въ собраніи Фенароли въ Брешіи. Насколько Моретто шелъ страннымъ и особеннымъ путемъ, указываетъ то, что рядомъ съ римскими отраженіями встрѣчаются и — прямая имъ противоположность — часто германскія, и это на протяженіи всего его творчества. Такъ, напр., [illegible] въ образѣ веронскаго Санъ Джорджіо точно [illegible]



то къ [illegible] чего-то [illegible] Моретто [illegible] художниковъ Сѣвера Италіи. Онъ весь занятъ преслѣдованіемъ мѣры какъ въ краскахъ, такъ и въ линіяхъ [illegible] и нельзя упрекнуть въ [illegible] скрывается подъ внѣшнимъ [illegible] создавая тогда вещи, которыя можно сравнивать съ [illegible] произведеніями Корреджо и Тиціана и въ то же время имѣютъ въ себѣ нѣчто сближающее ихъ съ Рафаэлемъ.

Къ сожалѣнію, чтобы судить о мастерѣ, недостаточно знать картины, разбросанныя по галлереямъ Европы и, въ частности, Италіи, а нужно видѣть созданія Моретто, оставшіяся на своихъ мѣстахъ въ церквахъ Бреши и ея окрестныхъ мѣстечекъ. Какимъ-то чудомъ родной городъ сумѣлъ сохранить за собой лучшія произведенія прославившаго его мастера. Даже грандіозная «Святая Юстина съ единорогомъ» Вѣнской галлереи не даетъ о немъ настоящаго представленія[175]. Полную мѣру своего мастерства и пониманія красоты Моретто далъ въ рядѣ алтарныхъ образовъ въ Duomo Vecchio, Sant Nazaro e Celso, San Clemente (гдѣ онъ и похороненъ) и S. Giovanni Evangelista, а также въ геніальной картинѣ «Явленіе Богородицы деревенскому мальчику» въ мѣстечкѣ Пантоне.

Моретто не обладалъ богатой и разнообразной фантазіей, и ему чужды тѣ порывы вдохновенія, которые такъ увлекаютъ въ произведеніяхъ Лотто и Романино. Въ его твореніи мы почти не встрѣчаемъ трагическихъ нотъ или сладостной чувственности[176], но зато оно въ цѣломъ грандіозно и исполнено сосредоточенной молитвенности. Рядъ картинъ мастера производитъ впечатлѣніе, точно Моретто ихъ писалъ цѣликомъ съ чего-либо, бывшаго передъ его глазами, хотя сочиненность и ихъ несомнѣнна. Впечатлѣніе же

---

комъ скопирована съ Дюрера. Въ свою очередь, этотъ германскій оттѣнокъ Моретто какъ бы предвѣщаетъ назарейцевъ XIX в., также преслѣдовавшихъ цѣль связать воедино «Дюрера съ Рафаэлемъ» (напр., образъ въ Пантоне).

[175] Точно у меня нѣтъ полнаго убѣжденія, что эта превосходная картина — оригиналъ. Ей недостаетъ обычной у Моретто «эмальности» красокъ, да и общій тонъ ея впадаетъ скорѣе въ черноватость, нежели въ серебристость. Между тѣмъ картина, судя по костюму колѣнопреклоненнаго жертвователя, принадлежитъ, самое позднее, къ 1530 г., т. е. къ самой цвѣтущей порѣ дѣятельности мастера. О красотѣ живописи Моретто можно судить, кромѣ Италіи, по болѣе иному берлинскому образу «Божья Матерь съ картезіанцами», по образу во Франкфуртѣ и по эрмитажной «Вѣрѣ». Дивные два портрета Моретто принадлежатъ также къ благороднѣйшимъ жемчужинамъ Лондонской галлереи.

[176] Рядъ церковныхъ образовъ Моретто въ Бреши поражаетъ нѣкоторымъ однообразіемъ. Недостатокъ «драматическаго нерва» позволялъ ему возвращаться къ одной и той же темѣ, не внося въ нее значительныхъ композиціонныхъ измѣненій. Большинство этихъ «иконъ» изображаетъ: вверху — Богородицу на облакахъ, внизу — взирающихъ на нее, разставленныхъ въ рядъ, святыхъ. Однако, съ другой стороны, нѣтъ все же такого образа Моретто, въ которомъ онъ бы себѣ не ставилъ новой красочной задачи, и объ однѣхъ этихъ задачахъ можно бы написать пространную книгу. Изощренность красочности въ произведеніяхъ Моретто вредитъ уже иногда цѣльности и силѣ ихъ воздѣйствія — эстетическій моментъ преобладаетъ надъ мистическимъ. Однако, нужно думать, что самъ художникъ видѣлъ въ этой изощренности лишь средство заставить свое искусство служить ad majorem Dei gloriam. Нѣкоторые изъ этихъ образовъ отличаются и новизной идеи. Такъ, напр., прелестенъ въ образѣ «Мадонна со святыми» въ San Clemente мотивъ ангелочковъ, занятыхъ игрой среди праздничныхъ гирляндъ, которыми украшена капелла, или мотивъ «ожившихъ каріатидъ» въ образѣ «Св. Маргарита» въ San Francesco.



это [illegible] ...ремъ усвоилъ себѣ формы, краски, оттѣнки [illegible] ...ли. Въ одинаковой степени это сказывается [illegible] ...мъ чудеснымъ портретистомъ, какъ и въ пейзажахъ [illegible] ...ной части его картинъ.

Въ связи со всѣмъ [illegible] ...ходится и изученіе мастеромъ природы. Кустъ въ странной [illegible] «[illegible] клинкѣ» (перенесена изъ Cas. Martinengo dell. N... въ Брешіанскую галлерею) стоитъ особнякомъ во всемъ искусствѣ XVI вѣка. Чтобы найти подобные ему куски живописи, нужно обратиться къ Гентскому алтарю Эйковъ, къ фламандцамъ и голландцамъ XVII вѣка, или же, перешагнувъ еще черезъ два вѣка, искать подобное вниманіе въ передачѣ природы среди этюдовъ англійскихъ прерафаэлитовъ, нашего Александра Иванова и Беклина. Здѣсь творческій моментъ сказывается лишь въ выборѣ мотива, въ мѣстѣ, удѣленномъ ему въ композиціи, и въ приведеніи всего къ одному тону. То же самое можно сказать и относительно изумительной «декораціи» въ картинѣ той же галлереи «Рождество Христово», гдѣ передней кулиссой служатъ три ствола, кора которыхъ передана съ почти фотографической точностью [177].

Въ живописи архитектуры Моретто обнаруживаетъ наибольшую близость къ Тиціану; въ то же время именно въ этой области онъ является и какимъ-то посредникомъ между Тиціаномъ и Веронезе [178]. Въ прелестной картинѣ галлереи Мартиненго «Св. Николай съ дѣтьми передъ Мадонной» (1539 г.) [179], въ картинѣ «Сошествіе Св. Духа» той же галлереи и въ особенности въ совершенно изумительномъ «Пирѣ у Симона Фарисея» (1544 г.?) въ церкви Pietà въ Венеціи, Моретто находитъ свои особые пріемы архитектурныхъ декорацій, въ одно и то же время и пышныхъ и строгихъ, и условныхъ и обладающихъ полнымъ характеромъ «правдоподобія». Возможно, что вычерчивалъ и разрабатывалъ эти архитектуры не онъ, а, по обычаю времени, кто-либо изъ его товарищей-спеціалистовъ; однако, самыя идеи были несомнѣнно подсказаны Моретто, и, во всякомъ случаѣ, живопись этихъ декорацій и безподобный ихъ серебристый тонъ могутъ быть отнесены только къ нему, а не къ кому-либо другому. Рельефность послѣдней изъ названныхъ картинъ доходитъ до фокуса, до «діорамы», но при этомъ, благодаря тонко продуманнымъ условностямъ въ фигурахъ (напримѣръ, въ пропорціяхъ ихъ) и гармоніи красокъ, все остается въ предѣлахъ чистой художественности и внушительной стильности.

---

[177] Необычайной изысканностью отличается подборъ красокъ на этой картинѣ: розовыя одежды ангелочковъ, пончикъ стоя на облакѣ, желтая и голубая краска одежды св. Іосифа, красная — пастуха, розовая и голубая — Маріи, серебристо-сѣрая — св. Іеронима, — все это на фонѣ сѣро-зеленоватаго тона.

[178] Композиція Моретто «Сошествіе Св. Духа» въ галлереѣ Брешіи родственна композиціи съ тѣмъ же сюжетомъ Тиціана въ венеціанской Salute, но первая написана лѣтъ за двадцать пять до второй. — Съ Тиціаномъ Моретто несомнѣнно долженъ былъ познакомиться еще въ 1522 г., когда великій венеціанецъ написалъ для Брешіи свое «Воскресеніе».

[179] И здѣсь восхитительны краски: зеленые оттѣнки на трехъ спасенныхъ мальчикахъ, мутно-красная и золотистая — на Мадоннѣ, сѣро-желтая — въ архитектурѣ и, наконецъ, золото ризы св. Николая.

Лишь изрѣдка Моретто такъ увлекало его мастерство въ передачѣ види мости, что и онъ создавалъ вещи, грѣшащія противъ благороднаго вкуса. Такъ это случилось въ образѣ брешіанской церкви San Cristo, на которомъ изображены святые Петръ и Павелъ поддерживающими христіанскую церковь. Здѣсь какъ будто художникъ задался цѣлью въ передачѣ отчерпнутой драпировки превзойти иллюзіонное совершенство Савольдо и легендарнаго Паррасія. Но этотъ «промахъ» (если только промахъ) получился не изъ-за того, что Моретто былъ подстрекаемъ какой-то недостойной «фокусническою хвастливостью», а руководило имъ желаніе сообщить картинѣ совершенно убѣдительное правдоподобіе, и въ этомъ онъ лишь раздѣлялъ воззрѣнія, становившіяся общими въ то время зрѣющаго іезуитизма. Въ реализмѣ церковныхъ картинъ видѣли лучшее средство ихъ воздѣйствія на массы [180].

Характерно для Моретто еще слѣдующее: картины его не сразу поражаютъ красотой колорита, нѣкоторыя изъ нихъ (напримѣръ, образъ въ веронскомъ San Giorgio) даже отталкиваютъ чѣмъ-то. Но почему-то снова и снова тянетъ къ этимъ произведеніямъ, и тогда постепенно исполняешься все большаго и большаго восторга передъ красотой ихъ своеобразныхъ аккордовъ. Самыми волнующими оказываются такія картины, какъ «Христосъ на лѣстницѣ» и «Сошествіе Св. Духа» въ Брешіанской галлереѣ, какъ образа «Св. Цецилія», «Св. Урсула» и «Мадонна со святыми» въ San Clemente, какъ «Св. Илья» и «Убіеніе младенцевъ» въ San Giovanni и какъ помянутая «Мадонна со святыми» въ веронскомъ San Giorgio. Въ «Мадоннѣ» San Clemente наиболѣе сильныя ноты предоставлены каштаново-черному ковру съ парчевымъ бордюромъ, вокругъ котораго размѣщены голубовато-стальныя, желтыя, малиново-красныя и сѣро-зеленыя краски. Изумительной красоты здѣсь также тона пыльно-сѣраго тѣла старца Іеронима и сѣрой архитектуры. Въ «Христѣ на лѣстницѣ» изощренность красокъ доходитъ до утрировки [181]. Тѣло измученнаго Спасителя выдѣляется свѣтлымъ блѣдно-зеленоватымъ пятномъ на фонѣ сѣро-розовыхъ ступеней; бѣлый хитонъ имѣетъ мертвенный стальной оттѣнокъ, одежда ангела — мутно-желтый, а архитектура — лиловато-сѣрый. Странное впечатлѣніе производитъ большой образъ «Мадонна со святыми» въ Веронѣ. Въ немъ есть что-то черезчуръ рѣзкое, его синія и зеленоватыя краски при черноватыхъ тѣняхъ дѣйствуютъ сразу отталкивающимъ образомъ, но чѣмъ больше смотришь на эту гениальную по краскамъ картину, тѣмъ труднѣе отъ нея оторваться, и даже сосѣдство одного изъ шедевровъ Паоло Веронезе не нарушаетъ этихъ чаръ.

Въ картинѣ «Илья въ пустынѣ» сразу поражаетъ предвѣщающая Бриля, Момпера и Сегерса романтичность пейзажа [182]; затѣмъ съ изумленіемъ ...

---

[180] [illegible]

[181] [illegible]

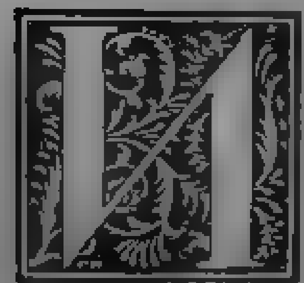
[182] [illegible]

статируешь присутст[illegible] картинѣ этого мощнаго гиганта, точно созданнаго Джул[illegible] Романо, Даніеле да Вольтерра или Пеллегрино Тибальди. Въ концѣ концовъ [illegible] не поглощается и здѣсь «пѣснопѣніемъ» красокъ — аккордомъ коричневыхъ и сѣро-голубыхъ тоновъ въ фонѣ съ тономъ [illegible] краснымъ цвѣтомъ его плаща и съ желтыми и красными оттѣнками одежды ангела. Еще плѣнительнѣе и какъ-то выразительнѣе [illegible] картина той же церкви «Избіеніе младенцевъ». [illegible] подчеркнутъ желтымъ ореоломъ, окружающимъ Христа. На этой «основѣ» расположены сверкающе-бѣлая одежда средней женщины и ея золотисто-желтый плащъ, розовая и желто-бурая [illegible] двухъ воиновъ и, наконецъ, желтое пятно Ирода, взирающаго издали изъ своего темно-сѣраго дворца. Можетъ ли однако хотя бы подробнѣйшее описаніе дать представленіе о звучности этой нѣсколько застывшей и все же восхитительной картины, когда все дѣло въ тончайшихъ оттѣнкахъ, неуловимыхъ даже для самаго искуснаго копииста?



*Школа Досси. Охота на оленя. Галлерея Боргезе. Рим.*

## VIII



ИСКУССТВО Феррары въ XVI вѣкѣ совершенно мѣняетъ свои [illegible] и обликъ, и здѣсь эта перемѣна поражаетъ особенною своею рѣзкостью [183]. Феррара твердыня суроваго стиля Скварчоне и Мантеньи въ XV вѣкѣ [illegible] уже смягченнаго въ творчествѣ Косты и Д. Панетти [184] подъ вліяніемъ Умбріи [illegible] Гарофало [illegible] Рафаэля и въ то же время въ творчествѣ двухъ братьевъ Досси [illegible]

183) О феррарской школѣ см. [illegible] di pittori ferraresi, Ferrara, 1844 [illegible] Ferrara, 1894 [illegible]

Четвертная [illegible] первой половины XVI вѣка Лодовико Ма[illegible] [illegible] новыми «округленными» формами [illegible] и [illegible] съ какою-то суховрожной суетливостью [illegible] исключительнымъ чувствомъ краски. Наконецъ [illegible] феррарскаго золотого вѣка Ортолано тяготѣетъ къ монументальной красотѣ Рафаэля и къ роскоши венецианцевъ, почти ни въ чемъ во всякомъ случаѣ не обнаруживая своей принадлежности къ тому очагу культуры, который произвелъ Туру, Коссу и Эрколе Роберти [illegible].

Намъ сейчасъ важно познакомиться съ общимъ характеромъ творчества названныхъ феррарцевъ и ближе всего съ тѣмъ, какъ они относились къ природѣ, какое мѣсто они удѣляли въ своихъ произведенияхъ пейзажу. И вотъ мы можемъ удостовѣриться, что именно въ этой области мастера эти обнаружили наибольшую самостоятельность. Даже Гарофало, весь плѣненный ритмомъ и грацией Рафаэля, зашедший въ своей подражательности за предѣлы хорошаго вкуса, умѣетъ въ «декорацияхъ» создавать настоящия цѣнности [166].

Мы уже указывали въ своемъ мѣстѣ на дивный пейзажъ, что стелется подъ его «Мадонной въ глоріи» въ Капитолийской галлереѣ [67]. Прибавимъ еще къ сказанному, что встрѣчающіяся здѣсь постройки, хижины, башни, замки, портъ — являются заимствованиями у нѣмцевъ и нидерландцевъ, а огромные синѣющие въ воздухѣ доломиты прямо напоминаютъ схему горнаго пейзажа Матеиса и Скореля [168]. Но сочность тона на картинѣ Гарофало скорѣе венецианскаго, джорджонескаго порядка, лишь съ оттѣнкомъ холодной серебристости, тогда какъ ритмъ мягкихъ линий и разлитая на всемъ «тишина» заставляютъ вспоминать Перуджино, Франчію и Вити.

Аналогичный пейзажъ встрѣчается и на прелестной картинѣ Гарофало въ Дрезденской галлереѣ «Марсъ и Венера», характерной иллюстрации къ любовно-героической поэзии, бывшей въ такомъ ходу при дворѣ Лукреции

---

[illegible] «La [illegible] arti [illegible] ferrarese», F. 1868, [illegible] «Catalogo [illegible] ferrarese» Ferrara 1782—83. G. Gruyer «L'art ferrarais» Paris 1897. [illegible] Ferrara 1838.

[166] Доменико Панетти родился около 1460 г., умеръ въ 1513 г. Вѣроятно также, что въ 1503 г. онъ женился, а въ 1511 г. работалъ для «Братства [illegible]». Считается, что онъ былъ ученикомъ Козимо Туры и учителемъ Гарофало. Рядомъ съ Коссою онъ кажется сухимъ, вялымъ и нѣсколько [illegible] со своей тесной [illegible] серебристой [illegible], вообще [illegible]. [illegible] отдѣльно онъ представляетъ значительный художественный интересъ. Особенно хороши [illegible] пейзажи на его картинахъ и [illegible] нѣсколько [illegible] «Встрѣчѣ Иоакима и Анны» въ Феррарской Пинакотекѣ. См. G. [illegible] 1845.

Мы оставимъ безъ обсуждения [illegible] ростепенныхъ мастеровъ эмилианскихъ и ломбардскихъ школъ кватроченто, какъ М. [illegible] и Бернардина Лоски, Бальдассара Каррара и мн. др. Съ такимъ же правомъ въ общей истории живописи можно пропустить эклектика феррарца Эрколе Граи (1467—1536), представляющаго собою довольно слабое отраженіе искусства Лоренцо Косты, и подражателя [illegible] Мацарро (1480—1528) [illegible]. Впрочемъ, въ истории пейзажа заслуживаетъ вниманія [illegible] образомъ «Мадонны» въ [illegible]. Самый образъ близокъ къ Коссѣ и къ Бальди Феррари, но менѣе красивъ по краскамъ [illegible] этихъ мастеровъ.

[illegible] Гарофало мы уже касались на стр. 409 и тамъ же въ примѣчаніи 15.

[illegible] См. примѣчаніе 35 на стр. 410.

[168] Передъ нами, однако, уже возникаетъ вопросъ: не является ли эта [illegible] схема отраженіемъ [illegible] Венеціи [illegible].



Борджиа и Альфонсо [illegible] ...ихъ и панцырѣ рыцаря, картина относится еще [illegible] ...мъ и выдаетъ несомнѣнные слѣды вліянія Джорджоне [illegible] Гарофало кажется всегда нѣсколько [illegible] своемъ сложеніи и прозрачности имѣетъ [illegible] образную грацію. Фигуры выдѣляются на фонѣ темной [illegible] въ которой нѣсколько неумѣло прислонены архитектурныя детали [190]. Вся остальная часть картины занята видомъ въ даль [illegible] на которой виднѣется колесница Марса, кустами, далекимъ полемъ съ миніатюрно выписаннымъ сраженіемъ, и синеватыми горами, у подошвы которыхъ расположился сказочный городъ. Какъ всюду у Гарофало, и въ этой прекрасной декораціи есть что-то дремотное, а для даннаго сюжета — «черезчуръ тихое» [191].

Феррара сумѣла сохранить въ своихъ стѣнахъ наиболѣе «феррарскія» въ тонѣ, пышныя и жгучія по краскамъ картины Гарофало. Въ Пинакотекѣ онъ даже представляется сильнымъ и смѣлымъ художникомъ, хотя и въ этихъ произведеніяхъ расхолаживаютъ впечатлѣніе слишкомъ выдержанный ритмъ линій, слишкомъ полная уравновѣшенность массъ. Однако, пейзажи феррарскихъ картинъ Гарофало не вызываютъ критики и, напротивъ того, даже спорятъ съ пейзажами Джорджоне, подъ косвеннымъ вліяніемъ котораго они какъ кажется, и созданы. Особенно плѣняютъ «Мадонна со святыми Іеронимомъ и Францискомъ», «Мадонна на престолѣ» и «Убіеніе младенцевъ», имѣющее что-то общее съ трактовкой того же сюжета Моретто. Первая картина, не смотря на нѣкоторую черноту тѣней, сіяетъ какъ витраиль. Синій пейзажъ выдѣляется на желтомъ фонѣ неба и, въ свою очередь, служитъ фономъ для изумительно написанной розовой драпировки Отца церкви. Въ «Мадоннѣ на престолѣ» особенно ясно сказываются впечатлѣнія отъ Джорджоне: глядя на эту композицію и ея нѣжныя, звучныя краски, едва ли могутъ возникнуть сомнѣнія въ томъ, что Гарофало видѣлъ «Мадонну Кастельфранко». Наконецъ, въ «Убіеніи младенцевъ» поражаетъ небо, уже предвѣщающее геніальныя «небеса» Паоло Веронезе: оранжевое, съ сѣро-голубыми облаками. Превосходно здѣсь также написанъ «букетъ деревьевъ», и въ общемъ все складывается въ аккордъ необычайной звучности, среди котораго выдѣляются пятна перваго плана: кобальтовое, лимонно-желтое и розовато-бѣлое [192].

[189] Аналогичныя съ этой картиной находящіяся въ той же Дрезденской галлереѣ картины Гарофало «Нептунъ и Минерва» и Сивилла «Августу» происходятъ также изъ Феррарскаго замка.

[190] Гарофало не всегда умѣетъ пользоваться архитектурой, но вообще, очевидно подъ вліяніемъ Рафаэля, онъ охотно къ ней прибѣгаетъ и только упорно ее выписываетъ. Павильную неловкость въ архитектурной части можно замѣтить также въ наиболѣе картинахъ Берлинскаго музея «Поклоненіе волхвовъ» и «Св. Іеронимъ», гдѣ, впрочемъ, эти части опять таки превосходны. Въ примитивной картинѣ «Бракъ въ Канѣ» Гарофало рѣшился по примѣру Рафаэля помѣстить сцену среди зала классическаго характера, но далеки мы въ этомъ «робкомъ» прейсобленіи отъ свободнаго творчества Рафаэля, Моретто и Гвидо.

[191] Красивъ еще нѣсколько непропорціональный пейзажъ въ «Св. Христофорѣ» Лихтенштейнской галлереи въ Вѣнѣ.

[192] Прекрасна была несомнѣнно какъ по своему декоративному эффекту, въ которомъ доминируютъ оранжевые и сѣрые тона, такъ и по своей широкой затѣѣ очень пострадавшая теперь фреска Гарофало, украшающая большой залъ Па-

Гарофало тяготѣетъ къ Болоньѣ, къ Умбріи, къ Риму; онъ главнымъ образомъ занятъ [illegible] композиціи — по настроенію онъ сентименталенъ [illegible] въ красотѣ нѣсколько «засахаренъ». Братья Досси полны страстности и романтичности: ихъ краска горитъ, въ ихъ композиціи чувствуется [illegible][193]. По колориту они приближаются къ своимъ современникамъ венеціанцамъ, по склонности къ вывертутому пафосу, утрировкѣ — къ Джуліо Романо. Вся живопись Досси полна духа романтической авантюры того героическаго [illegible], которое составляетъ основную прелесть поэзіи ихъ друга Аріоста, воспѣвшаго братьевъ художниковъ въ одномъ ряду съ Микель Анджело и Тиціаномъ[194]. Въ интерпретаціи Досси Мадонна превратилась въ какую-то амазонку, святые — въ атлетовъ. Благородства типовъ, жестовъ, положеній не нужно искать въ ихъ произведеніяхъ, но зато они всегда мужественны и жизненны, всегда обладаютъ оттѣнкомъ чего-то сказочнаго. Типы Досси приблизительны и вульгарны, но зато художникамъ удается выразить предѣльную степень аффектовъ: радость, экстазъ, страданіе, и въ этомъ преслѣдованіи экспрессивности они не боятся впадать въ карикатуру[195].

---

накотеки—«Новый и Ветхій завѣтъ» (изъ Sant Andrea). Объ плафоновомъ мастерствѣ Гарофало свидѣтельствуетъ помянутый уже нами плафонъ (см. примѣч. 55 на стр. 324) въ Феррарской Семинаріи, вообще же мастеру, при его исканіи граціи и тонкости, чужда задача реализма.

[193] Изъ біографическихъ свѣдѣній мы приведемъ лишь главнѣйшія. Годомъ рожденія Джованни считается 1474 г., впрочемъ, лишь на основаніи сообщенія Вазари о томъ, что «живописецъ Доссо родился одновременно съ Аріостомъ». Между тѣмъ фраза, въ которую включено это сообщеніе, носитъ явный оттѣнокъ риторическаго пріема. Судя по тому, что дѣятельность Джованни становится извѣстной лишь съ 1512 г., скорѣе нужно предположить, что онъ родился около 1480 г. О годѣ рожденія Баттисты не имѣется никакихъ свѣдѣній да и то, что онъ былъ моложе Джованни — не подтверждается документально. Отецъ ихъ, Никколо де Лютеро или Лютери или Константино, изъ Тріента былъ управляющимъ герцога Эркole I. Кто былъ учителемъ братьевъ Досси опять-таки неизвѣстно. Цвангцигеръ предлагаетъ «Панетти и [illegible] Мадзолино». Если допустить, что Досси были моложе Гарофало (род. въ 1481 г.), то можно допустить и вліяніе послѣдняго. Вполнѣ не исключается также возможность, что братья пользовались руководствомъ Л. Косты (какъ это говоритъ Вазари), будь то въ Болоньѣ, куда Коста переселился въ 1483 г., или въ Феррарѣ, гдѣ онъ проживалъ съ 1499 г. приблизительно до 1506 года. Въ 1512 г. 11 апрѣля Джованни Досси получаетъ плату въ Мантуѣ за исполненную картину съ одиннадцатью фигурами для [illegible] S. Sebastiano». Въ Мантуѣ онъ «могъ» считаться съ Корреджо. Въ 1516 г. въ первые разъ онъ значится въ званіи [illegible], въ томъ же году онъ долженъ былъ познакомиться съ пріѣхавшимъ въ Феррару Тиціаномъ. [illegible] Джованни [illegible] во Флоренцію, 4 [illegible] 1518 г. — въ Венецію. Въ 1522 г. [illegible] «Св. Себастіана». Въ 1523 г. Джованни находясь въ Феррарѣ, изготовляетъ видъ города по заказу Изабеллы д'Эсте. Съ 1530 по 1532 г. оба брата расписываютъ замокъ въ Тріентѣ, приблизительно съ 1532 г. они заняты фресками въ виллѣ Импеpiale близъ Пезаро (вскорѣ послѣ того отбитыми); около 1540 г. Джованни женится на дѣвушкѣ, отъ которой онъ уже имѣлъ двухъ дочерей, узаконенныхъ (вмѣстѣ съ третьей дочерью, прижитой отъ замужней женщины въ 1535 году. Баттиста женился въ 1534 г., но дѣтей не имѣлъ. — Моментъ смерти обоихъ братьевъ также не установленъ. Во всякомъ случаѣ, 27 августа 1543 г. наслѣдники Джованни получаютъ плату за исполненную имъ картину для Confraternita della Morte; 24 декабря 1548 слуги герцога являются въ домъ «покойнаго» Баттисты, чтобы взять двѣ бочки вина. Распри между братьями была на денежной почвѣ. Джованни отличался большой безпорядочностью въ этомъ отношеніи; вклады привели въ 1539 г. къ судебному процессу. См. кромѣ труда W. Zwanziger'a «Dosso Dossi», Leipzig 1911 — на стр. 120 здѣсь приводится остальная литература — Gruyer «L'art ferrarais» II, стр. 256, [illegible], A. Venturi «La galleria Estense» Modena 1882, [illegible], A. Venturi [illegible] «Archivio storico dell'Arte», т.т. III, IV, V, [illegible] «Atti e Memorie della R. Deputazione di storia patria per le Romagna» Nuova serie, т. V, ч. I, L. N. Cittadella «I due Dossi» Ferrara 1870, Henriette Mendelsohn «Das Werk der Dossi», München, 1912, G. Muller u. Eug. Rentsch.

[194] [illegible] Andrea Mantegna [illegible] Dossi [illegible] Angelo [illegible] Bastiano [illegible] Venezia [illegible] «Orlando Furioso» п. XXXIII.

[195] «Св. Георгій» на образѣ Моденской галлереи представляетъ собой характерный «типъ преступника»; «Св. Себастіанъ» на образѣ въ Моденскомъ соборѣ — «портретъ атлета».

Братья Досси [illegible] шими пейзажистами исто-
рiи искусства [illegible] не [illegible] могущiе спорить съ
венецiанцами [illegible] и въ смыслѣ сочныхъ
и сочныхъ [illegible] техники. Во многомъ
Досси какъ будто [illegible] хотя вообще въ вопросахъ о
заимствованiяхъ, подражанiяхъ и [illegible] художественныхъ «обязательствахъ»
нужно быть очень осторожнымъ при отсутствiи положительныхъ докумен-
товъ. Мы ничего достовѣрнаго не знаемъ о томъ, кто былъ учителемъ
братьевъ, гдѣ они провели молодость (XVI вѣкъ засталъ ихъ уже въ воз-
растѣ приблизительно двадцати и восемнадцати лѣтъ). Намъ извѣстно
лишь, что они одно время сотрудничали съ Гарофало, мы находимъ въ ихъ
живописи отчетливыя черты сходства съ Джорджоне, мы знаемъ, что оба
брата были въ лютой распрѣ и тѣмъ не менѣе должны были, по волѣ ихъ
покровителя герцога Альфонса I, постоянно работать вмѣстѣ. Еще знаемъ
мы, что Досси пользовались большимъ фаворомъ при дворѣ, особенно Джо-
ванни, обладавшiй, кромѣ своего таланта, и веселымъ нравомъ, и что для гер-
цога они исполняли всевозможныя работы, начиная съ фресокъ во двор-
цахъ, кончая портретами, картонами для шпалеръ, рисунками для фаянсовъ
и проч. Среди «эффектнѣйшихъ» легендъ Ринашименто сохранился, на-
конецъ, слухъ, что оба брата отравили призваннаго къ Феррарскому двору
Порденоне. Но все это, къ сожалѣнiю, не выясняетъ художественнаго поло-
женiя Досси въ исторiи живописи «золотого вѣка» и, въ частности, самое
раздѣленiе творенiя, носящаго имя Досси, между обоими братьями предста-
вляетъ такое затрудненiе, что полезнѣе всего оставить этотъ вопросъ не-
рѣшеннымъ. Документально подтверждается дѣятельность Джованни или
Доссо Досси, начиная съ 1513 года, когда ему было уже за тридцать лѣтъ;
изъ сохранившихся же произведенiй братьевъ Досси самое раннее относится
къ 1522 году, иначе говоря, къ тому перiоду, когда они уже вполнѣ успѣли
выработать свое искусство.[96]

---

96 См. въ книгѣ Zwanziger'a [illegible] разборъ характерныхъ особенностей [illegible] засл[illegible] въ этой области авторъ ставитъ на счетъ старшаго брата [illegible] [illegible], стр. [illegible]

97 Дальше въ [illegible] утверждаетъ, что [illegible] изъ Досси [illegible] въ Венецiи, чтобы писать съ [illegible] съ другой стороны мы знаемъ, что Джованни Досси прибылъ въ Венецiю 4 iюля 1518 г. и считается, что онъ пробылъ здѣсь пять лѣтъ до 1523 г. Тотъ же [illegible] сообщаетъ, что другой братъ работалъ въ Римѣ съ Рафаэлемъ.

98 Нѣтъ ни одного произведенiя, которое можно было бы безъ спора отдать одному изъ братьевъ Досси. [illegible] строитъ свою стильную [illegible], разграничивающую творенiе братьевъ, на картинѣ [illegible] въ Римѣ «Мадонна [illegible]», 1527 г. Однако единственнымъ подтвержденiемъ того, что эта картина писана именно Джованни [illegible] Вачари, [illegible] который [illegible] Другая картина — «Поклоненiе пастуховъ» въ Моденской галлереѣ — можетъ быть отдана Джованни такъ какъ, [illegible] онъ получалъ плату за работы въ [illegible] Моденскаго [illegible], для котораго образъ былъ написанъ. [illegible] это служитъ и показываетъ [illegible], что А. Вентури [illegible] картину Баттистѣ въ своемъ очеркѣ [illegible] приписываетъ [illegible] картину [illegible] въ [illegible] музеѣ, тогда какъ она [illegible] считалась прежде, благодаря своей монограммѣ [illegible] работой старшаго брата, а также картина Моденской галлереи [illegible] смерти [illegible] хотя плату за нее получилъ [illegible]. Характерными [illegible] Джованни Доссо, котораго [illegible] Доссо Досси.



Самое [illegible] повторяемъ страстный отт[illegible] ихъ [illegible] ихъ потемнѣющія тучи и рѣзкое [illegible] тревоги. Въ соотвѣтствіи съ этой [illegible] характеръ группировки фигуръ и [illegible] ландшафтовъ, придающая имъ (въ то время [illegible] характеръ чего-то непосредственно взятаго съ натуры. Контрастъ [illegible] Досси соотвѣтствуетъ эффектамъ освѣщенія [illegible] мы [illegible] деревья, выцвѣтшую траву, массы тѣни, чередующіяся съ рѣзко освѣщенными частями. Они любятъ сопоставлять вперемѣшку кусты, деревенскіе дома, рощи и городскія башни, погружая нѣкоторые изъ нихъ во тьму, обдавая другіе фосфорическимъ свѣтомъ. На фонѣ темныхъ тучъ уныло свѣтятся снѣжные Альпы. Нѣкоторые хотѣли видѣть въ этихъ мотивахъ реминисценціи Триентскихъ горъ, другіе указывали на подражаніе Дюреру и Альтдорферу, при чемъ вообще можно констатировать въ живописи Досси германскій привкусъ. Общій стиль картинъ Досси, однако, итальянскій, точно такъ же, какъ итальянскій духъ пропитываетъ и поэзію ихъ друга Аріоста, хотя и она вдохновлена рыцарскими романами сѣвернаго происхожденія.

Самыя темы у Досси романтичны. То они изображаютъ торжествующую волшебницу Мелиссу (неправильно называемую обыкновенно Цирцеей, въ римской галлереѣ Боргезе), то Геркулеса среди пигмеевъ (тема, которой, какъ мы видѣли, воспользовался и сѣверный «романтикъ» Кранахъ Младшій), то таинственную нимфу, преслѣдуемую сатиромъ, то Цирцею въ лѣсу, окруженную завороженными ею жертвами (собраніе Бенсонъ въ Лондонѣ). Романтическимъ привкусомъ обладаютъ даже ихъ иллюстраціи античной миѳологіи, помянутый «Геркулесъ», «Миѳологическая сцена» въ собраніи Боргезе, «Гора» въ Дрезденѣ, «Дидона» въ галлереѣ Дорія и, наконецъ, одинъ изъ шедевровъ «золотого вѣка», сюжетъ котораго истолковывается какъ «Юпитеръ и Антіопа», въ собраніи маркизы Норфэмптомъ въ Лондонѣ [199].

(самое имя Доссо получилось отъ дарованнаго герцогомъ ихъ отцу имѣнія близъ Мантуи). Цвандцигеръ считаетъ картины «Мадонна Киджи», «Отцы церкви» (1532 г.) въ Дрезденѣ, «Рождество» (1536 г.) въ Моденѣ, «Св. Іоаннъ на Патмосѣ» въ Феррарской Пинакотекѣ, «Отцы церкви» въ Берлинскомъ музеѣ, «Св. Севастіанъ» (1522 г.) въ Моденскомъ соборѣ, «Дидона» въ галлереѣ Дорія, «Св. Севастіанъ» въ Брера, «Мелисса», «Аполлонъ», «Св. Севастіанъ» и «Миѳологическій сюжетъ» въ галлереѣ Боргезе, «Св. Михаилъ», «Марсъ», «Правосудіе», «Одна изъ Горъ съ конями Аполлона» въ Дрезденѣ, «Св. Михаилъ» въ Пармской галлереѣ, «Мадонна со святыми Георгіемъ и Михаиломъ» въ Моденской галлереѣ, «Св. Семейство» въ Ольденбургской галлереѣ, «Астольфо съ головой Орфиле» въ Штуттгартской галлереѣ, «Цирцея» въ собраніи Бенсонъ, «Жалоба нимфы» въ собраніи гр. Ланкоронскаго въ Вѣнѣ, «Геркулесъ и пигмеи» въ Грацской галлереѣ. Къ этой же категоріи принадлежитъ и прекрасная картина маркизы Норфэмптонъ «Юпитеръ и Іо», «Пирушка» въ Питти, серія квадратныхъ сюжетовъ въ Моденской галлереѣ, громадная «Пала» въ Феррарской Пинакотекѣ (въ сотрудничествѣ съ Гарофало?), нѣсколько портретовъ, среди которыхъ «Поэтъ съ музой» въ Лондонской галлереѣ, «Альфонсъ I», «Эрколе I» и «Шутъ» — въ Моденѣ. Типичными для Баттисты тотъ же авторъ считаетъ «Св. Іеронима» въ Вѣнѣ и картину на тотъ же сюжетъ въ Неаполѣ, «Отдыхъ на пути въ Египетъ» въ Питти, «Мадонну» и «Рождество» въ галлереѣ Боргезе, портретъ Бельтрамонте въ галлереѣ Доріа и др. — Фриццони приписываетъ Доссо (на нашъ взглядъ съ основаніемъ) превосходную женскую головку («Сивилла»), въ Эрмитажѣ.

[199] Въ этой изумительной картинѣ особенно поражаетъ близость Досси, съ одной стороны, къ Джуліо Романо, съ другой — къ Корреджіо. Въ ряду произведеній Досси картина эта выдѣляется и своими чертами реализма. Совершенно достойна венеціанскихъ и ломбардскихъ кватрочентистовъ.



*Бенвенуто или Джованни Досси. Братство смерти передъ Мадонной. (Фрагментъ картины). Галерея въ Моденѣ.*

Фантастическій характеръ въ духѣ рыцарской поэзіи Досси придаютъ и церковнымъ картинамъ. Надъ евангелистомъ Іоанномъ (собраніе Киджи въ Римѣ) собирается буря, и полонъ здѣсь романтизма морской берегъ вдали съ замкомъ, бѣло свѣтящимся позади кулисы темнаго дерева. [illegible]

съ отчетливымъ уклономъ въ сторону благородной стилизаціи въ духѣ Корреджо, живопись лиственныхъ деревьевъ, у которыхъ происходитъ загадочная сцена, а также коверъ цвѣтовъ, что стелется на переднемъ планѣ.

Св. Севастьяна (Б[illegible] [illegible] годы картина эта шла за Джорджоне) мы видимъ сизый берегъ моря и гонимые вѣтромъ паруса. Особенно прекрасно «Рождество Христово» (съ портретами семьи Эсте) въ Моденской галлереѣ. Господь въ розоватой одеждѣ мчится здѣсь въ грозовыхъ тучахъ, [illegible] готовыхъ все сокрушить подъ собой [200]. Далеко стелется позади фигуръ мѣстность, освѣщенная серебристо-желтоватыми бликами и оттѣненная оливковыми тонами: сначала какія-то низкія скалы, изъ которыхъ выливается потокъ, кусты и поля, дальше, среди рощи, пышный античный городъ съ бѣлѣющей колонной и пирамидой, еще дальше — цѣпи горъ, изъ которыхъ нѣкоторыя уже покрыты грозовымъ мракомъ.

Аналогичные мотивы городовъ встрѣчаются и въ другихъ картинахъ Досси: въ «Геркулесѣ» (Грацъ), въ «Мелиссѣ», въ «Аполлонѣ» галлереи Боргезе, въ картинѣ «Братство смерти, колѣнопреклоненное передъ Мадонной» Моденской галлереи, въ «Св. Іеронимѣ» Вѣнской галлереи. Иногда вспоминаются пейзажи, встрѣчающіеся у Лотто, Тиціана и другихъ венеціанцевъ, но иногда эти фоны на картинахъ Досси получаютъ болѣе опредѣленно германскій оттѣнокъ. Въ странной картинѣ Дрезденской галлереи, изображающей «Сонъ», Досси приближается къ самому вычурному изъ сѣверныхъ романтиковъ — къ Босху [201]. Спящая, вокругъ которой толпится всякая нечисть, лежитъ у рѣки, противоположный берегъ которой точно писанъ какимъ-либо «спеціалистомъ по пожарамъ» XVII вѣка. Прямо въ серединѣ горятъ невдалекѣ отъ города ворота деревяннаго сарая, и пламя стоитъ чудовищнымъ вѣеромъ, слѣва въ двухъ мѣстахъ загорѣлись замокъ съ высокой башней и прилегающія деревянныя постройки [202].

Не столько Босха, сколько Питера Брейгеля напоминаютъ два пейзажа въ галлереѣ Боргезе, носящіе тамъ имя Доссо Досси, но считающіеся также работами и Баттисты. На одной изъ этихъ картинъ изображена охота на оленя въ тотъ моментъ, когда затравленный собаками звѣрь только что ринулся въ воду, другая — представляетъ изъ себя странную смѣсь реалистическихъ и фантастическихъ мотивовъ: охоту съ соколами, процессію какихъ-то чудищъ и — вдали — корабельную верфь. Эти двѣ картины едва ли, однако, писаны однимъ изъ братьевъ, костюмы указываютъ на 1550-е годы, когда оба художника были уже въ могилѣ. Но духъ этихъ пейзажей еще тотъ же, что исполняетъ фонъ «Рождества», «Геркулеса» или дрезденской «Справедливости» вполнѣ соотвѣтствующій мятежному, авантюристскому характеру феррарцевъ лишь съ большимъ преобладаніемъ сѣверныхъ элементовъ. Самая мысль создать такіе «чистые пейзажи», въ которыхъ фигуры играютъ лишь роль «укра

[200] Этотъ «ураганъ» на небѣ не имѣетъ ничего общаго съ грозными своволіями рафаэлевскаго «Видѣнія Іезекіиля».

[201] Мы уже не разъ встрѣчались съ такими заимствованіями итальянскими художниками темъ сѣверной фантазіи. Дань этому духу времени отдалъ даже Микель Анджело. Рафаэль, судя по гравюрамъ Маркантоніо, не чуждался подобныхъ сюжетовъ («Пляшущій скелетъ», «Сонъ», «Чума»).

[202] Эту картину приписывали и Гарофало, въ 1740 г., и Доссо Досси, и Баттистѣ Досси. Вентури. Теперь значится какъ «школа Доссо Досси».

…сенная не итальянская, а нидерландская[208]. Вполнѣ понятно, что нѣсколько позже нидерландецъ Рубенсъ, пріѣхавши въ Италію для совершенствованія въ своемъ искусствѣ, долженъ былъ обратиться именно къ венеціанскимъ и къ феррарскимъ образцамъ, чтобы развить свое пониманіе пейзажа[209]. Онъ какъ бы возвращалъ себѣ то, что ему принадлежало по праву происхожденія.




[208] При Феррарскомъ дворѣ въ 1545 г. состоялъ между прочимъ нидерландскій художникъ «Лука Корнелисъ да Оланда» (сынъ знаменитаго Корнелиса Энгельбрехтсена?), писавшій пейзажи, которые были «стаффированы» Баттистой Досси и Камилло Филиппи; этотъ же художникъ исполнилъ рядъ орнаментальныхъ и пейзажныхъ картоновъ для шпалерной мануфактуры (между прочимъ, больше пейзажи, среди которыхъ фигурировали: [illegible], отдыхающій Геркулесъ, Геркулесъ, убивая [illegible], садъ у Евридики). Кромѣ него, при Феррарскомъ дворѣ состоялъ другой фламандецъ, [illegible] изъ Малина, также писавшій пейзажи, и, наконецъ, цѣлый штатъ фламандскихъ ткачей.

[209] Среди итальянскихъ элементовъ въ творчествѣ Рубенса можно найти больше именно характерно-феррарскихъ, нежели венеціанскихъ мотивовъ. Значеніе промежуточныхъ явленій между пейзажами школы Досси и Рубенса могутъ имѣть пейзажи венеціанцевъ Бассано и Мельдолы, содержащіе, на ряду съ характерно-венеціанскими, и феррарскіе мотивы, а также пейзажи Бриля и цѣлой массы второстепенныхъ нидерландцевъ второй половины XVI в., поселившихся въ Италіи и опять-таки связавшихъ нидерландскія традиціи съ итальянскими.

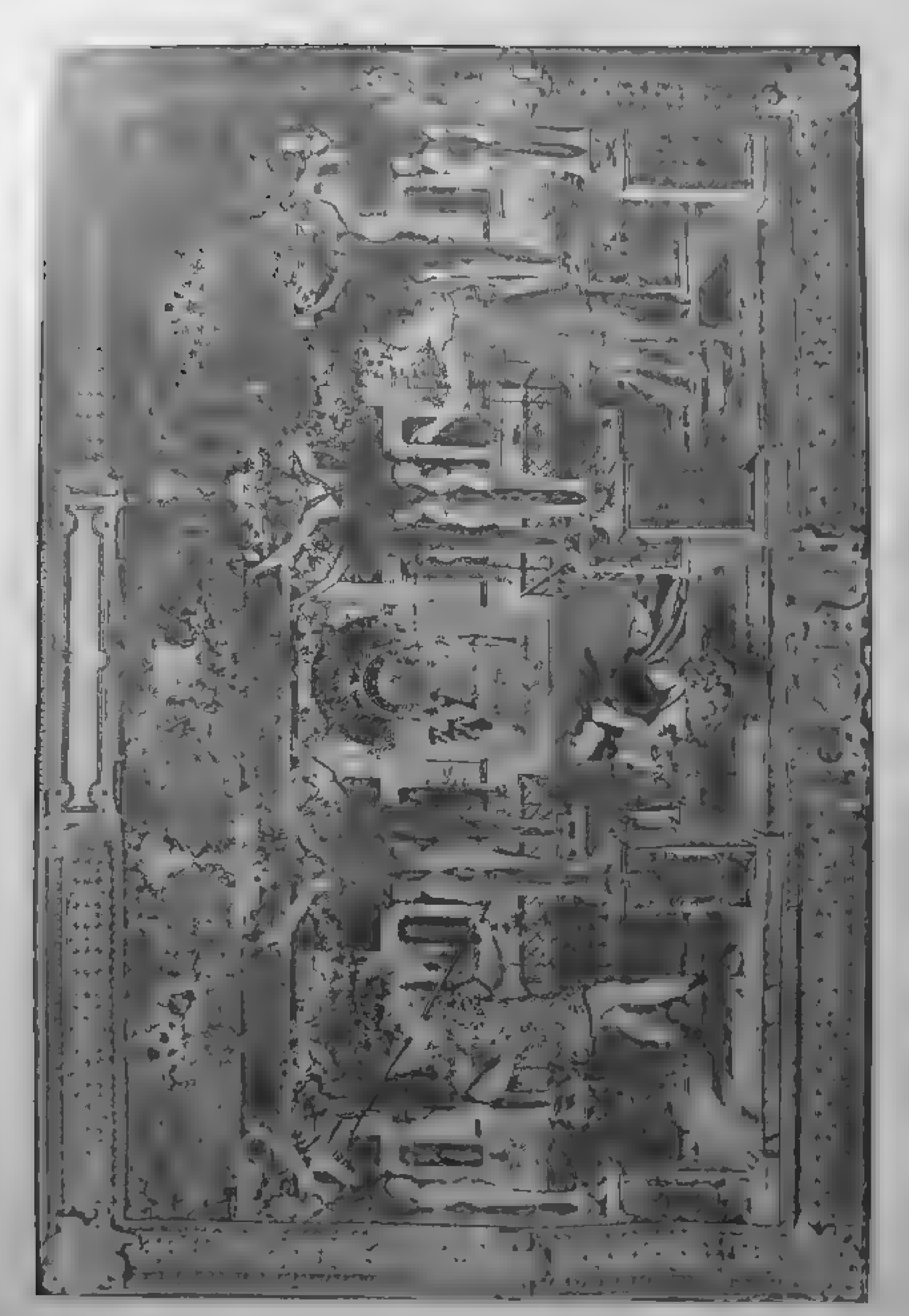
*Джироламо да Карпи. Венера. Дрезденская галлерея.*

## XIV.



АСТЕРСКОЙ Досси и, въ значительной степени, обоимъ братьямъ обязаны своимъ происхожденіемъ серіи тканныхъ по ихъ картонамъ шпалеръ феррарской мануфактуры частью содержащихъ миѳологическіе сюжеты частью представляющихъ пейзажи и виды городовъ [365]. Нѣкоторые изъ картоновъ Досси (или ихъ мастерской) были посылаемы во Фландрію; шпалеры по нимъ вытканныя объѣхали затѣмъ всю Европу и всюду мы находимъ слѣды этихъ странствованій. Феррарскимъ шпалерамъ подражаютъ и итальянцы при дворѣ Франциска I, имъ подражаютъ и нидерландскіе романисты, въ родѣ Мартина Гамскерка.

[365] Феррарская мануфактура процвѣтала еще въ XV в., но затѣмъ пришла въ упадокъ и снова ожила лишь при Эрколе II (1534—1559) при участіи (съ 1536 г.) фламандскихъ мастеровъ Николая и Гаспа Кархеръ, первый изъ нихъ перешелъ затѣмъ на службу къ тосканскому герцогу. Особеннаго вниманія заслуживаютъ серіи въ соборахъ Феррары (1550—1554 г. — по картонамъ Б. Филиппи и Луки Корнеліи), и въ Комо (1562 г. — по картонамъ миланца Арчимбольдо), и серія «Метаморфозъ» (1545 г. — по картонамъ Б. Досси, лучшая въ Мадридѣ. Кромѣ Досси и ихъ учениковъ, картоны для феррарской мануфактуры изготовляли Джуліо Романо (одинъ изъ этихъ картоновъ въ Академіи Художествъ), Порденоне, Джироламо да Карпи, Герардо Мольпарсъ изъ Брюсселя, Якопо Викк, Леонардо да Бреша, Пи Скарселлино (см. G. Campori, L'arazzeria estense, Modena 1876, и E. Müntz, Histoire de la tapisserie en Italie, Paris 1878—1887.



Мартина де Восъ, Вермейенъ [illegible] и менѣе декораторы при дворѣ Рудольфа II.

Совершенно изумительны фламандскія шпалеры (тканныя, какъ кажется, по картонамъ Баттисты Досси), разсказывающія миѳъ о Вертумнѣ и Помонѣ (королевскій дворецъ въ Мадридѣ). [illegible] въ такомъ же родѣ была роспись Досси въ виллѣ Императрице [illegible], замѣненная вскорѣ послѣ ихъ смерти новой, исполненной [illegible]. Въ садовыхъ пейзажахъ серіи «Вертумна и Помоны» романтизмъ феррарской придворной школы получаетъ новый, болѣе веселый, иногда и нѣжно буколическій характеръ. Это не Өеокритъ, это и не Полиціанъ или Лоренцо Медичи, а нѣчто совершенно специфическое, въ одно и то же время и весело непосредственное, какъ комедіи Аріоста, и безумно роскошное, какъ тѣ празднества, которыя по всякому поводу задавали Альфонсо I и Эрколе II. Разряженные на «аркадскій ладъ» синьоры и дамы разыгрываютъ въ тѣни затѣйливыхъ боскетовъ любовныя сцены; библейскія или миѳологическіе сюжеты переданы точно иллюстраціи къ сказочнымъ романамъ. Къ сожалѣнію, о краскахъ этихъ ковровыхъ картинъ мы теперь не можемъ судить вполнѣ, ибо онѣ выцвѣли и поблекли. Сохранилась лишь типично-феррарская ярко-бѣлая разбѣлковка, постоянныя сопоставленія голубыхъ колеровъ съ оливково-желтыми, переливающимися заглушенной чарующей музыкой [206].

Для распространенія формулъ итальянскаго возрожденія въ типично-феррарской окраскѣ, не меньшее значеніе, нежели эти тканыя картины, имѣли и книжныя иллюстраціи. Кто авторы рисунковъ, съ которыхъ дѣлались эти гравюрки, остается въ большинствѣ случаевъ невыясненнымъ [207], но что въ нихъ сквозитъ тотъ же «духъ Досси», который наполняетъ пейзажи въ шпалерахъ, — въ этомъ нельзя сомнѣваться. «Феррарскій привкусъ» — нѣчто совершенно особое, и разъ узнаешь его, то уже различаешь его всюду, не смѣшивая его ни съ особенностями венеціанцевъ, ни съ особенностями умбрійцевъ и флорентинцевъ. Этимъ «привкусомъ» очень увлекались затѣмъ «графики» Франціи, Германіи и Нидерландовъ, пошедшіе прямо по стопамъ Досси и близкихъ имъ мастеровъ.

---

Рядомъ съ братьями Досси и Гарофало остальные феррарцы XVI вѣка нѣсколько блѣднѣютъ, однако, все же своеобразная красота заключается въ произведеніяхъ цѣлаго ряда художниковъ, группировавшихся около изы

[206] Нѣкоторые изъ картоновъ, исполненныхъ художниками для шпалеръ, имѣли совершенно характеръ картинъ. Такъ, напр., Баттиста, судя по расчетной книгѣ герцогскаго двора, получилъ холстъ для написанія картинъ, предназначавшихся для репродукціи на ткацкомъ станкѣ.

[207] Особенно прекрасны иллюстраціи къ одному изъ позднихъ изданій «Orlando furioso», напечатанному въ Венеціи въ 1556 г. Рисунки къ этимъ гравюрамъ приписывались прежде Б. Досси, и если съ этимъ нельзя согласиться, то все же внѣ сомнѣнія, что они принадлежатъ кому-либо изъ «доссесковъ».



*Лодовико Мадзолино. Изгнаніе продавцевъ изъ храма*

скавнаго двора Эсте. Жгучія пестрыя краски Лодовико Мадзолино и даже его путанныя сцены, развертывающіяся массой копошащихся большеголовыхъ фигурокъ на фонахъ затѣйливыхъ архитектуръ, имѣютъ въ себѣ что-то дразнящее глазъ и притягательное [98]. Красивымъ, но нѣсколько холоднымъ мастеромъ представляется архитекторъ и живописецъ Джироламо да Карпи, связавшій въ одно цѣлое чувство ритма Гарофало съ романтизмомъ [illegible] братьевъ Досси [99]. Особенно сказочна картина

[98] О семьѣ Мадзолино уже упоминали на стр. 310. [illegible] Лодовико Мадзолино около 1480 г., умеръ [illegible] [illegible] торговцевъ», «Избіеніе младенцевъ» [illegible]

[illegible] 266 [illegible] въ «Archivio storico dell'Arte» [illegible]

[99] Girolamo de' [illegible] родился въ Феррарѣ въ 1501 г. (семья была родомъ изъ Карпи), умеръ въ 1556 г. Сынъ живописца, ученикъ [illegible] Гарофало [illegible]

Джироламо въ Дрезденской галлерѣ [illegible] ющая мотивомъ полноводной рѣки [illegible] и прекрасной [illegible] Камилло Филиппи († 1574) [illegible] Филиппи Бастіанино [illegible] (1530 — 1611) Доменико Моно [illegible] Ипполито Скарселла [illegible] всецѣло барокко. Это чудесный красочникъ, обладающій сочной техникой, которую онъ окончательно выработалъ въ теченіе своего пребыванія въ Венеціи. Нѣкоторыя его картины приближаются по звучности красокъ къ Бассано и Греко, другія [illegible] напоминаютъ своей пышностью Паоло Веронезе.

Джироламо славился какъ портретистъ и находился на службѣ у герцоговъ Эсте съ 1540 по 1549 г. Между прочимъ, отличался своими театральными постановками (къ трагедіи «Orbecche» Чинтіо Джиральди въ 1541 г. и къ пасторали «Egle» того же автора въ 1543 г.). Кардиналъ Ипполитъ II Эсте взялъ художника съ собой въ Римъ, и одно время послѣдній состоялъ здѣсь архитекторомъ Ватикана. Къ фантазіямъ стильной критики принадлежитъ мнѣніе, что дрезденская «Венера» написана Карпи по картону Досси, ибо вполнѣ достовѣрныя произведенія мастера: «Поклоненіе волхвовъ» въ болонскомъ San Martino, «Мадонна со святыми» въ San Salvatore тамъ же, или «Фортуна» въ Дрезденѣ (1541 г.) — рисуютъ его намъ какъ мастера, нисколько не нуждающагося въ чужой помощи.

[210] Этимъ художникомъ написано, между прочимъ, большое «Распятіе» въ Феррарской Пинакотекѣ, пейзажъ котораго не уступаетъ по красотѣ [illegible] Досси на «Мелиссѣ» въ галлереѣ Боргезе. Превосходна здѣсь золотистая моделировка Тѣла Христа, и рѣдчайшаго качества сочетанія [illegible] тоновъ одеждъ. Типы, напротивъ того, незначительны или прямо плохи. Пейзажъ сверкаетъ синеватыми оттѣнками и точно пропитанъ [illegible] свѣтомъ [illegible] — Другія картины [illegible] рисуютъ его какъ [illegible] мастера [illegible] Родился онъ въ первой половинѣ XVI в. и утонулъ во время купанія [illegible] 1581 года.

[illegible] Себастіанино или Бастіанино Филиппи сынъ помянутаго Камилло, родился около 1532 г. [illegible] отъ попалъ въ Римъ, и [illegible] Микель Анджело, къ которому [illegible]

[illegible] изображены разныя ристалища и игры, а также олицетворенія жизни природы, напр., четырехъ [illegible] Муцичино, сіяющая [illegible] колерами, въ которыхъ [illegible] и розовые оттѣнки, напоминающіе излюбленныя краски Тиціана въ старости, и техника, нѣсколько рыхлая, «пастельная», напоминаетъ «импрессіонистскую» манеру послѣднихъ лѣтъ великаго венеціанца. Съ 1577 по 1580 г. Бастіанино написалъ большую фреску въ абсидѣ Феррарскаго собора, изображающую Страшный судъ, при чемъ онъ безъ стѣсненія заимствовалъ цѣлый рядъ фигуръ у Микель Анджело, [illegible] порядкѣ. Умеръ Бастіанино въ 1602 г. — Братъ его Чезаре, родившійся въ 1536 г., славился своими арабесками.

[212] Типичными картинами чрезвычайно плодовитаго Доменико Моно (или Мони) можно считать громадныя полотна, украшающія «пресбитеріумъ» въ богатой художественными произведеніями церкви S. Maria in [illegible] многофигурныя композиціи, отличающіяся необычайной «растянутостью», повидимому, навѣяны живописью Тинторетто, и въ то же время онѣ предвѣщаютъ [illegible] церковныя картины XVIII вѣка. Своими свѣтовыми эффектами онѣ отражаютъ вліяніе Корреджо и, въ свою очередь [illegible] — Родился Моно около 1550 г. [illegible] Бастарúоло [illegible] Умеръ Моно въ 1607 г. въ Пармѣ.

[illegible]



*Ортолано. Pietà. Галлерея Боргезе. Римъ.*

Кромѣ этой плеяды, Ферра[illegible] еще одного художника, имѣющаго право на [illegible] «великаго», несмотря на то, что произведени его сохранилось очень ма[illegible] свѣдѣнія о немъ отсутствуютъ и даже [illegible] Этотъ мастеръ Джамбаттиста Бенвенуто [illegible] «Ортолано» заслуживаетъ одного изъ самыхъ [illegible] хотя бы за одну свою картину въ римской галлереѣ Боргезе «Положеніе во гробъ», которую почти съ полной [illegible] вамъ [245]

Прекрасны здѣсь [illegible] формы [illegible] и сочная живопись огненныя краски, въ которыхъ доминируютъ рыжіе, синіе и сѣро-лиловые оттѣнки, связанные между собой зеленоватымъ тономъ Тѣла Спасителя на первомъ планѣ. Но особенно хорошъ и въ этой типично феррарской картинѣ пейзажъ, съ темнымъ лѣсомъ слѣва, съ деревушкою посрединѣ, съ силуэтомъ Голгоѳы справа и съ унылою торчащей въ глубинѣ голубой горой на фонѣ алаго заката. Картина производитъ впечатлѣніе, точно авторъ ея побывалъ на Востокѣ и привезъ оттуда эти зноиныя, безотрадныя, какъ вечеръ сирійской пустыни, краски, эти библейскіе строгіе типы, этотъ мотивъ стелющагося позади фигуръ выжженнаго поля, по которому протекаетъ маловодная рѣчка. Нѣкоторая «отрывистость» въ сопоставленіи отдѣльныхъ деталей, отсутствіе свободы въ проявленіи формальной системы, выработанной въ средней Италіи, выдаютъ относительный «примитивизмъ» Ортолано и заставляютъ отнести картину его къ раннимъ созданіямъ. И все же къ картинамъ изощреннаго и всегда нѣсколько робкаго Гарофало этотъ одинокій шедевръ относится такъ, какъ мощныя картины Джуліо Романо къ картинамъ Пенни, или еще, какъ суровыя произведенія Коссы къ изящнымъ, но уже вялымъ произведеніямъ Косты [246].

---

рарѣ, наживъ большое состояніе огромнымъ количествомъ исполненныхъ работъ. Изъ произведеній его назовемъ серію декоративныхъ картинъ и «Рождество Богородицы» въ Моденѣ, «Бѣгство въ Египетъ» въ Дрезденѣ, «Успеніе Богородицы» въ церкви S. Benedetto въ Феррарѣ, «Бракъ въ Канѣ» и «Благовѣщеніе» въ Феррарской Пинакотекѣ. Превосходную картину того же музея «Св. Лаврентій и св. Францискъ» одни считаютъ работой отца, другіе — сына. Картины Скарселлино можно еще найти, кромѣ того, въ Уффици, въ Брерѣ, въ галлереяхъ Боргезе и Капитолія.

[244] Нужно замѣтить, что для Морелли и эта картина — произведеніе перваго періода творчества Гарофало, а историкъ феррарской живописи Ладерки (C. Laderchi, «La pittura ferrarese», Ferrara, 1856.) прямо сомнѣвался въ самомъ существованіи Ортолано. Морелли думаетъ, что недоразумѣніе относительно значительности Ортолано выросло на той почвѣ, что его фамилія «Бенвенути» тождественна съ именемъ Гарофало — Бенвенуто Тизи. Ортолано онъ считаетъ третьестепеннымъ художникомъ, шедшимъ по стопамъ другихъ.

[245] За Ортолано можно, кромѣ того, съ нѣкоторымъ вѣроятіемъ оставить слѣдующія картины: «Плачъ Богородицы» въ моденской церкви San Pietro (главная фигура заимствована съ гравюры Маркантона, воспроизводящей рисунокъ Рафаэля), и красивую предэллу, подъ этимъ образомъ съ исторіей св. Севастіана, «Мадонна среди ангеловъ» въ Болонской Пинакотекѣ, «Pietà» въ Неаполитанскомъ музеѣ (1521 г.), «Св. Антоній-Отшельникъ» въ собраніи кн. Киджи въ Римѣ. Въ Феррарской Пинакотекѣ произведеніемъ Ортолано считается красивое «Поклоненіе Младенцу Христу», характеръ котораго, однако, не исключаетъ атрибуціи этой картины Гарофало. — За годъ рожденія Ортолано принимаютъ иногда 1460 г. Умеръ онъ въ 1529 г. Объ Ортолано см. статью A. Venturi въ «Archivio storico dell' Arte», 1894, вып. II.

# СОДЕРЖАНІЕ

*ВТОРОГО ТОМА*

## ЖИВОПИСЬ «ЗОЛОТОГО ВѢКА» ВЪ СРЕДНЕЙ ИТАЛІИ.



## КОНЕЦЪ «ЗОЛОТОГО ВѢКА» ВЪ СРЕДНЕЙ ИТАЛІИ.

ВЕНЕЦІАНСКАЯ ЖИВОПИСЬ «ЗОЛОТОГО ВѢКА».


КОНЕЦЪ
ВТОРОГО
ТОМА

Второй томъ «Исторіи живописи» Александра Бенуа отпечатанъ въ типографіи «Сиріусъ» въ теченіе 1913 года.

Клише изготовлены цинкографіей Э. Фришмутъ и К°

Цвѣтныя картины отпечатаны фирмой E. A. Seemann въ Лейпцигѣ.

Бумага изготовлена Акціонернымъ Обществомъ Невской писчебумажной фабрики.

С.-Петербургъ.

